L'ESPRIT NOUVEAU (1920-1925) AND THE SHAPING OF MODERNISM IN THE FRANCE OF THE 1920S

by
Iuliana Roxana Vicovanu

A dissertation submitted to Johns Hopkins University in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy

Baltimore, Maryland
September 2009

© 2009 Iuliana Roxana Vicovanu
All Rights Reserved

UMI Number: 3395672

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS
The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript
and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed,
a note will indicate the deletion.

UMI 3395672
Copyright 2010 by ProQuest LLC.
All rights reserved. This edition of the work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

ABSTRACT

In the eyes of the founders themselves, the poet Paul Dermée, the painter Amédée Ozenfant and the architect Le Corbusier, as well as of later historians, the French journal *L'Esprit Nouveau* (1920-1925) epitomizes the tensions and exchanges between avant-gardism, "return to order", and classicism of modernist art in the decade after World War I. As a matter of fact, Ozenfant and Le Corbusier used the journal to promote the development of a "rational", technological, and formalist modernity. However, this dissertation seeks to go beyond this prevalent rhetoric of the journal's designers and to explore the contradictions with which *L'Esprit nouveau* is, in fact, riddled, in order to bring out the complexities of the journal itself. By demonstrating that its project cannot solely be understood as a product of the desire for the impersonality of "pure" forms and of the utopia of a Taylorist, hygienist society, the dissertation sheds new light on a crucial moment in the history of modernism.

The first part of this dissertation retraces the history of the review by exploring its foundations and position within the artistic field of the 1920s. The second part maps out a genealogy of the notion of *esprit nouveau*, which is rooted in the reception of Walt Whitman in Léon Bazalgette's work from the 1890's. The third part is dedicated to exploring the aesthetic and ideological questions raised by the two intertwining forces that marked the period: the avant-garde and the "rebirth of classicism". Finally, the fourth part examines the *art de vivre*, as defined by *L'Esprit nouveau*, which involves two of the most important elements that define the project of this review: the imperative of action and the motif of life as a work (of art). The analysis of these elements, which raise the question of a motivated life, underline the preoccupation of the journal's founders and contributors for bringing the modern individual to an authentic existential and ethical experience. This dissertation thus

ultimately reevaluates the role of aesthetic experience generated by the synthesis of reason, science and art in the "machine age".

Advisor: Jacques Neefs

Second reader: Danièle Cohn

REMERCIEMENTS

L'aboutissement de cette thèse n'est pas seulement dû à tous ceux qui m'ont prodigué leur confiance, leurs conseils et leurs encouragements durant mon parcours doctoral, mais, plus largement, à tous ceux qui ont contribué par leur réflexion à ma formation intellectuelle. Je dois à Laurent Jenny mon premier intérêt pour Pierre Reverdy et la suggestion de ce sujet de thèse. Patrizia Lombardo et Kevin Mulligan m'ont ouvert les yeux sur le rapport entre émotions et valeurs, rapport que j'ai continué à étudier auprès de Roberta de Monticelli. Que ces professeurs qui m'ont accueillie dans leurs séminaires pendant mes années passées à Genève soient ici remerciés.

Ma plus vive gratitude va à mon directeur de thèse, Jacques Neefs, et à ma deuxième lectrice, Danièle Cohn. Jacques Neefs a manifesté depuis mes premiers jours passés à Baltimore un intérêt pour ce projet qui ne s'est jamais démenti. J'ai profité de ses suggestions et commentaires durant nos nombreuses discussions sur la configuration spécifique de l'artistique, du social et du politique dans *L'Esprit nouveau*, ainsi que des apports de ses séminaires sur les rapports entre littérature et histoire au XIX^{e} siècle et sur la pensée du quotidien au XIX^{e} et au XX^{e} siècles. De nombreuses pages de cette thèse n'auraient pas non plus été pensées sans ma rencontre avec la réflexion esthétique de Danièle Cohn. Elle m'a accueillie avec une rare générosité humaine et intellectuelle dans ses séminaires à Johns Hopkins et à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales à Paris. Je lui dois, entre autres, d'avoir précisé le lien entre le motif puriste de l'œuvre-vie et le « pur sentiment d'exister » rousseauiste, et mesuré la complexité du *ton juste* des œuvres.

De plus, en 2005, le Département de Langues et Littératures Romanes de Johns Hopkins m'a donné l'opportunité d'étudier une année à Paris. J'ai pu compléter mes

recherches dans les archives et bibliothèques de Paris grâce à une Bourse de Jeune Chercheur de la Fondation Le Corbusier en 2006, puis grâce à une bourse Chateaubriand du Gouvernement Français l'année suivante. Je remercie tout particulièrement Françoise Ducros, Claude Massu et Stanislaus von Moos, ainsi que le directeur de la Fondation, Michel Richard, le responsable du centre de documentation et de recherches, Arnaud Dercelles, et ses collègues. Ils ont été d'une aide inestimable par leur confiance en ce projet et par leurs remarques et conseils avertis. Je remercie aussi tous ceux qui, à la Bibliothèque Eisenhower de Johns Hopkins, de Sue Waterman au personnel des Interlibrary and Express Services, ont contribué au bon déroulement de mon parcours.

Mes remerciements vont aussi aux autres personnes – professeurs, collègues et amis – qui m'ont apporté leur aide. Elena Russo et François Noudelmann m'ont fait part de leurs réactions et conseils à des moments où ce projet n'avait pas encore complètement pris forme. Barbara Meazzi et Estelle Thibauld ont gentiment mis à ma disposition leurs articles. Oana Panaïté et Valérie Zuchuat ont non seulement lu et commenté l'une des premières versions de mon projet, mais ont aussi rendu mes premiers jours à Baltimore plus faciles. Parmi mes collègues et amis, plusieurs ont partagé certains de mes enthousiasmes, déceptions et doutes : Diana Clintoc, Doreen Densky, Raluca Dragan, Mélanie Giraud, Jeanne Haffner, Annick Ettlin, Karen Manna, Elise Marrou, Raluca Mocan, Isabelle Monette, Giuseppe di Salvatore, Mircea Tomai, Nicolas Valazza. Jean-Christophe Reymond et Anne-Gaëlle Saliot ont relu d'un œil amical et vigilant des parties du manuscrit. Les coordinatrices de langue de mon département, parmi lesquelles plus particulièrement Claude Guillemard et Suzanne Roos, ont été tout simplement formidables. Cristian Bota, enfin, a fait pour moi plus que les mots ne peuvent le dire.

TABLE DES MATIERES

ABSTRACT..... ii

REMERCIEMENTS..... iv

ABREVIATIONS..... x

LISTE DES ILLUSTRATIONS..... xi

INTRODUCTION..... 1

Première partie.
LES LIEUX D'UNE REVUE. DEPASSER L'AVANT-GARDE

***L'Esprit nouveau* et ses paradoxes..... 24**

1. De la Belle Epoque à la « fièvre » des revues des années vingt..... 28
Naissance et essor des revues..... 28
La Belle Epoque des revues..... 29
Les années vingt et les avant-gardes : une nouvelle « Internationale »..... 35

2. Fondation de *L'Esprit nouveau*..... 46
« Un plus grand besoin de structure »..... 46
La rencontre des contraires. *Après le cubisme*..... 50
Paul Dermée : une impulsion fédératrice..... *50*
Ozenfant et Jeanneret : le dépassement du cubisme..... *59*
Deux modèles : *Le Mercure de France* et *La N.R.F.*..... 67
De l'avant-garde comme horizon à l'avant-garde comme repoussoir..... 73

3. Le projet de la revue : une « maïeutique de la modernité »..... 79
Une revue instrument..... 79
Répertorier et construire le moderne : un programme aux vocations multiples.... 84
À la recherche de « l'esprit qui fait l'époque » 90
Un internationalisme mesuré : avantages et limites d'un discours éditorial..... 99

Deuxième partie.
« L'ESPRIT NOUVEAU », MODE D'EMPLOI.
Eléments pour la généalogie d'un lieu commun

Au croisement de l'art, de la société et de la politique :
une notion aux contours indéterminés..... 111

1. Monisme, élites et « whitmanisme » : « l'esprit nouveau » de Bazalgette..... 115

Un principe de régénération morale, sociale et politique..... 115
Une perspective moniste vitaliste..... 120
Le refus des dualismes..... *120*
Panthéisme et socialisme..... *122*
« ...la religion d'aujourd'hui »..... *125*
« Individualisme et solidarité »..... 129
« Ecologie » *vs* politique..... 137
Une reconfiguration du sensible..... *137*
Whitman ou la « démocratie universelle »..... *140*
Pour une civilisation de la solidarité et de l'accord :
une internationale des « élites »..... 149
Un « esprit nouveau » révolutionnaire ? Ramifications et clivages..... 154

2. Dépassement de « l'esprit nouveau » d'Apollinaire :
certitudes puristes et surréalisme..... 162
Compénétrations et synthèses..... 162
Apollinaire et « l'esprit nouveau »..... 165
Sursauts du « whitmanisme »..... 171
« ...après les cocktails, l'eau fraîche »..... 176
Le Congrès de Paris ou l'impossible « esprit moderne »..... 185

3. « Architecture ou révolution ? »..... 190
Entre technocratie et humanisme :
réflexions économiques, sociales et politiques de *L'Esprit nouveau*..... 190
Renouvier *vs* Saint-Simon..... 201

Troisième partie.
UNE MODERNITE CLASSIQUE ?

Ruptures *vs* réinterprétations..... 210

1. Actualité et tradition..... 217
« Renaissance classique » et « classicisme moderne »..... 217
Paul Desjardins et « la méthode des classiques français »..... *217*
La N.R.F. *et le classique comme projet*..... *221*
Le classicisme moderne ou l'essence d'une différence..... *224*
« Faut-il brûler le Louvre ? »..... 227
Internationalisme et nationalisme..... *227*
Conservatisme et table rase..... *229*
Une tradition du nouveau..... *233*
Les « éléments régénérateurs » : vrai classicisme *vs* faux classicisme..... 234
L'art universel des « créateurs de formes »..... *234*
Une « grammaire » de la pensée plastique..... *240*
Une esthétique des rapports : du « sublime familier » à la « grande réalité »..... *244*
Survivance de l'antique et pureté des formes..... *249*

2. L' « art pour la vie »..... 256

La leçon des « arts vivants » 256
Pour une efficacité nouvelle de l'expérience 261
Simultanéités et co-présences *261*
Les effets de l'œuvre *263*
Affinités et raison : mystique de l'unité *266*
Intelligence et sensibilité *270*

3. Standards et lieux communs 273
Du collectif à l'individuel, de l'individuel au collectif :
folklores et style moderne 273
À la recherche d'un pays « intégral » *274*
Le folklore : un « modèle conceptuel » *277*
« Phidias ou le potier du Balkan » *280*
Des mots aux signes-objets 292
La transparence de la réalité et du langage *292*
La typographie ou la communication sans ambiguïté *299*

Quatrième partie.
LE PURISME COMME MODE DE VIE

« Une façon de penser et de sentir » 310

1. La réorganisation du quotidien 314
Des musées aux revues à travers les vitrines :
bric-à-brac ou « ballet mécanique » ? 314
Montages visuels et modes de lecture *318*
Un modèle encyclopédique *323*
La revue musée *326*
Le pittoresque quotidien : fauteuils, chapeaux *328*
Le réalisme de l'objet contre l'objet surréaliste *332*
« Sus à M. Homais ! » Savoir-vivre et espace quotidien 334
Objets, œuvres, décor *335*
L'espace intérieur *339*
Scène, ob-scène *342*

2. La fabrique du réel par la vision : une « optique moderne » 345
Voir, vouloir, agir. « L'heure est à la construction, pas au badinage » 345
Malaise dans la modernité : la perte du réel 358
La critique des sciences *361*
La circulation des images et l'immanence de l'expérience des sens *367*
Ceci n'est pas… l'esprit nouveau 372

3. La vie-œuvre 383
De l'esthétique rationnelle de Paul Souriau à la technique du bonheur puriste … 383
Techniques du corps et capacité expressive 397
Pygmalion, Barrès, *amor fati* et beylisme 405
« Variable âme ». Le défi de Jean Epstein 410

4. Le « pur sentiment d'exister » et l'« objet à réaction poétique »..... 424
Méditations autour d'un objet « ambigu »..... 424
« L'équivalence des potentiels » ou le lieu pensant de l'architecture..... 433
« Moments heureux » 439

CONCLUSION..... 447

ANNEXE. ILLUSTRATIONS..... 457

BIBLIOGRAPHIE..... 463

VITA..... 497

ABRÉVIATIONS

Les abréviations suivantes ont été utilisées dans cette thèse. Les citations longues tirées des textes indiqués plus bas sont suivies de la référence bibliographique directement dans le texte, sans renvoi de note de bas de page.

A	Amédée Ozenfant, *Art*, Paris, J. Budry & C^{ie}, 1928
AC	Ozenfant et Jeanneret, *Après le cubisme* [1918], Paris, Altamira, 1999
ADA	Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* [1925], Paris, Flammarion, 1996
EN	*L'Esprit nouveau. Revue internationale d'esthétique* (n^{os} 1-3). *Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine* (n^{os} 4-28), Paris, Société des Editions de L'Esprit nouveau, 15 oct. 1920 - janv. 1925
ENB	Léon Bazalgette, *L'Esprit Nouveau dans la vie artistique, sociale et religieuse*, Paris, Société des Etudes Littéraires, 1898
[FLC…]	Indique la cote du document conservé dans les archives de la Fondation Le Corbusier à Paris.
M	Amédée Ozenfant, *Mémoires 1886-1962*, Paris, Seghers, 1968
PM	Ozenfant et Jeanneret, *La peinture moderne*, Paris, G. Crès & C^{ie}, 1925
U	Le Corbusier, *Urbanisme* [1924], Paris, Flammarion, 1999
VA	Le Corbusier, *Vers une architecture* [1923], Paris, Flammarion, 1995
VO	Charles-Edouard Jeanneret, *Voyage d'Orient*, Editions Parenthèses, 1987

Étant donné qu'après l'adoption de son pseudonyme, Le Corbusier a continué un certain temps à utiliser son nom pour signer ses tableaux et parler de peinture, je ferai référence à Charles-Edouard Jeanneret plutôt qu'à Le Corbusier lorsqu'il s'agira du manifeste *Après le cubisme* (1918) et des articles sur la peinture écrits avec Ozenfant.

LISTE DES ILLUSTRATIONS EN ANNEXE

1. *EN*, n° 1 (oct. 1920) 457

2. *EN*, n° 4 (janv. 1921) 457

3. Carte des abonnés de *L'Esprit nouveau*, *EN*, n° 17 (juin 1922) 457

4. « Des yeux qui ne voient pas… III. Les autos », *EN*, n° 10 (juillet 1921) 458

5. Peintures puristes, *EN*, n° 21 (mars 1924) 458

6. Horlogerie de la Cathédrale de Strasbourg, *EN*, n° 9 (1921), p. 996 459

7. & 8. « Tout est sphères et cylindres. » A. Ozenfant et Ch.-E. Jeanneret, « Sur la plastique », *EN*, n° 1 (1920), pp. 43-44 459

9. A. Ozenfant et Ch.-E. Jeanneret, « Sur la plastique », *EN*, n° 1 (1920), p. 45 460

10. A. Ozenfant et Ch.-E. Jeanneret, « Sur la plastique », *EN*, n° 1 (1920), p. 46 460

11. « Optique moderne », *EN*, n° 21 (mars 1924) 460

12. Page de publicité Innovation, *EN*, n° 27 (nov. 1924) 460

13. & 14. Brochure publicitaire pour les fauteuils Dupont [FLC A 1-7-469] 461

15. Photomontage avec le paquebot Aquitania, « Des yeux qui ne voient pas… Les paquebots », *EN*, n° 8 (mai 1921) 461

16. « Autres icônes. Les musées », *EN*, n° 20 (janv.-fév. 1924) 462

17. « Usurpation. Le folk-lore », *EN*, n° 21 (mars 1924) 462

INTRODUCTION

Quiconque, chercheur confirmé ou novice, se penche sur la période délimitée par la mort d'Apollinaire en 1918 et la fondation officielle du surréalisme par son premier *Manifeste* en 1924 est en droit de se dire que cette période reste encore « faussement familière[1] ». Ce sentiment concerne autant les événements proprement dits que les interprétations qui participent au découpage conceptuel des événements et à leur inscription dans des généalogies cherchant à s'évader d'une fixation dogmatique de l'histoire. Or, en lisant les différentes histoires consacrées à ce court intervalle de temps, on continue d'être surpris par la multiplicité des facettes représentées autant au niveau factuel que conceptuel.

En effet, durant ces années, courants et étiquettes, rivalisant souvent dans la provocation[2], se disputent la description ou la critique de l'esprit de l'époque. D'un côté, les futurs surréalistes mènent la guerre contre l'esprit dada, pour se voir attaquer à leur tour par des prétendants de passage à une position centrale dans le champ littéraire après la mort d'Apollinaire. Se déclarant, à l'instar de Paul Dermée, tantôt « cubistes littéraires », tantôt « dadaïstes cartésiens », tantôt « panlyriques[3] », ces prétendants cachent mal leurs tendances

---

[1] Anna Boschetti, *La poésie partout : Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Seuil, 2001, p. 20. Lorsque le lieu de parution n'est pas mentionné, l'ouvrage a été publié à Paris.

[2] Comme dans le procès controversé pour trahison de valeurs mené par Dada contre Maurice Barrès le 13 mai 1921, dont l'« Acte d'accusation » auquel contribue André Breton paraît dans la revue *Littérature* en août 1921. Cf. Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Seuil, 1970, p. 29 ; Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, édition nouvelle par Anne Sanouillet, CNRS Eds., 2005, pp. 221-232.

[3] Poète d'origine belge et jeune recrue des milieux artistiques parisiens pendant la guerre, Paul Dermée attaque Breton au sujet de la parenté et des significations du mot « surréalisme », en publiant dans le n° 26 (1924) de *L'Esprit nouveau* la lettre où Apollinaire aurait utilisé pour la première fois le mot. Ce numéro, dédié entièrement à Apollinaire, témoigne de l'effort collectif des collaborateurs de résister au raz-de-marée qu'est le surréalisme de Breton. Sur les différentes contestations du surréalisme de Breton, voir Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1975, pp. 324-337.

caméléonesques et opportunistes, mais n'en aspirent pas moins et de façon authentique à rassembler autour d'eux une avant-garde internationale et hétérogène.

D'un autre côté, le néoclassicisme, le retour à l'ordre et au réalisme s'imposent. Parfois en se superposant sans toutefois se confondre, ces termes désignent le renouveau des valeurs classiques (ordre, harmonie, clarté, mesure) et le retour à la figuration de thèmes et des motifs traditionnels manifestes dans les arts dès les premières années du siècle. Le néoclassicisme, qui se constitue, à ses débuts, comme une réaction contre l'esprit décadent de la fin du XIX[e] siècle, s'associe pendant et après la guerre au discours nationaliste et à la rhétorique réactionnaire, contaminant jusqu'aux discours de ceux qui, quelques années seulement plus tôt, incarnaient l'esprit d'ouverture et de recherche de l'avant-garde. Ce qui était voué à être une « renaissance classique » ou un « classicisme moderne » se rigidifie et s'académise, se transformant ainsi en retour à l'ordre[4].

Il faudrait préciser des éléments de ce tableau brossé à grands traits des années qui suivirent la première guerre mondiale. Empruntant des éléments au retour à l'ordre et au classicisme, et posant la question de la démarcation entre avant-garde(s) et modernisme(s), ainsi qu'entre les différentes modalités d'engagement social proposés par les deux, une esthétique de la machine et de l'objet quotidien, associée surtout à l'œuvre de Fernand Léger et à l'activité théorique et architecturale de Le Corbusier, voit le jour à la même époque. Ses tenants insistent sur l'importance des techniques de production en série dans la construction d'un style moderne et adhèrent à l'idéologie sociale sous-jacente aux principes tayloristes. L'esthétique de la machine s'inscrit dans un courant international « constructif », « moderniste », « géométrique », « art déco » (selon les différentes terminologies utilisées). La

[4] Cf. *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, CIEREC, Travaux VIII, 1975 ; Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre Mondiale. 1914-1925*, Flammarion, 1991. Voir aussi les références bibliographiques de la p. 211, n. 2.

revue hollandaise *De Stijl* (1917-1928), le Bauhaus en Allemagne (1919-1933) et le constructivisme russe (1917-1930) tracent la cartographie de cette esthétique.

Cette thèse est consacrée à ce qui, en France, constitue l'expression sans doute la plus accomplie de ce volet des avant-gardes des années 1920, que je me contenterai d'appeler ici, pour des raisons qui se verront explicitées au cours de cette étude, le volet moderniste. Il s'agit de l'activité et du programme de la revue *L'Esprit nouveau* dont le sous-titre est d'abord *Revue internationale d'esthétique* (n^{os} 1-3), puis *Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine* (n^{os} 4-28). Fondée en 1920 par le poète Paul Dermée, le peintre Amédée Ozenfant et l'architecte et peintre Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), la revue aborde, pendant les cinq années de son existence, des domaines aussi différents que l'architecture, l'urbanisme, la peinture, la littérature, le cinéma, les sciences et le sport, dans la tentative ambitieuse de « faire comprendre l'esprit qui anime l'époque contemporaine » et d'« offrir un tableau de la production esthétique internationale[5] ».

L'Esprit nouveau est un cas emblématique des contradictions et paradoxes qui parcourent les années 1920. Ces tensions contribuent à l'impression d'une série de phénomènes qui, sous des dehors homogènes, stables et accessibles, semblent défier l'approche définitive ou totalisante. Cette résistance à l'appropriation systémique constitue pour l'interprète d'aujourd'hui un renversement de l'une des visées principales de ces avant-gardes dites constructives : un regard totalisant sur les aspects contradictoires du réel qui permette de subsumer dans une figure unique – appelée *type*, *standard*, *style*, *esprit moderne* – les forces matérielles et spirituelles de l'époque, c'est-à-dire la production industrielle et l'art.

La revue témoigne, en effet, des principales préoccupations qui traversent cette décennie située sous le signe conflictuel du surréalisme et de l'esthétique de la machine,

[5] « Domaine de l'esprit nouveau » [note de la rédaction], *L'Esprit nouveau*, n° 1 (1920), s.p. *L'Esprit nouveau* désormais abrévié *EN*.

tension qui s'enracine, en réalité, plus profondément dans l'histoire. On y retrouve la tentation de l'ordre moral, social et politique, l'éloge du machinisme, le culte de l'action, les tensions entre élitisme et démocratie, l'iconoclasme opposé à l'iconolâtrie, le conflit entre idéalisme et positivisme, les questionnements sur le statut de la science, le déclin des métaphysiques, le rejet de l'individualisme pour les valeurs collectives. Il faudrait mentionner surtout la fascination pour le modèle productiviste représenté par l'ingénieur. Combinée avec un paradigme architectural de la création[6] et une tradition de la création comme méthode (Poe, Baudelaire, Valéry), cette fascination déboucha sur plusieurs définitions de l'art sous l'angle de la conception, de la construction et de la technique[7], dans le rejet total de ce qu'on tenait alors pour de l'« empirisme », de l'« à peu près » ou de la « fantaisie ». À partir du cubisme, l'œuvre doit tenir, matériellement et conceptuellement, grâce à un système bien défini de moyens et présenter la même solidité que les autres objets fabriqués par l'homme. Elle doit donc partager leur objectivité (ou impersonnalité) en même temps que leur caractère objectal.

On ne s'étonnera pas dès lors de voir se multiplier sous la plume des poètes, peintres et critiques de l'époque les formules, qui sonnaient jadis comme un signal de reconnaissance, proclamant la proximité, dans l'acte de conception, entre les tableaux, les ponts ou les moteurs. Pierre Albert-Birot faisait ce rapprochement dans l'un des premiers numéros de sa revue *SIC* (1916-1919). Parallèlement, mais sans tomber dans les analogies hâtives, Pierre Reverdy élaborait dans la revue *Nord-Sud* (1917-1918) une théorie de l'esthétique comme recherche rigoureuse des moyens de conception spécifiques à chaque art. Les rédacteurs de

---

[6] C'est le paradigme dominant dans les années suivant la première guerre mondiale. Il est évidemment chargé d'une forte dimension idéologique. Cf. Gérard Monnier, « Un retour à l'ordre : architecture, géométrie, société », in *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, *op. cit.*, pp. 45-54.

[7] Un article sur Poe signé par Paul Dermée figure d'ailleurs dans *L'Esprit nouveau*. Dermée tente de concilier dans ses conceptions de la création poétique une définition traditionnelle basée sur l'équilibre de la méthode et l'inspiration et les résultats des recherches en psychologie expérimentale.

L'Esprit nouveau suivaient cette tendance, déclarant dans l'éditorial-manifeste du premier numéro l'importance, pour tout créateur, d'un système de moyens « aussi nécessaire pour créer un tableau ou un poème que pour bâtir un pont[8] ». S'opposant à l'esthétique de la machine mais étant fasciné par le potentiel philosophique et poétique de « la machine à rêver » des frères Lumière, l'écrivain et cinéaste Jean Epstein écrivait aussi : « La poésie, l'art tout entier sont ouvrages de précision, calibrés comme un browning[9] ». Malgré sa nouveauté choquante pour l'époque, le slogan de la maison comme « machine à habiter », qui devait acquérir une réputation de fonctionnaliste à Le Corbusier (non sans agacement et pour lui et pour ses adversaires), s'inscrit au fond dans cette série de déclarations de foi. Devenues lieux communs dans les années 1920, elles témoignent de la recherche d'une précision dans le processus de conception et de production artistiques égale à celle d'un scientifique ou d'un ingénieur.

Pour bien comprendre le slogan de Le Corbusier, postuler une esthétique de l'ingénieur ne suffit cependant pas. Car la « machine à habiter » doit répondre à des besoins non seulement physiques et fonctionnels, mais aussi spirituels. Et l'entreprise de *L'Esprit nouveau* peut dès lors être comprise comme une tentative de définition et de classement de ces besoins, selon des standards qui sont ceux du corps, individuel et social, mais aussi ceux « de l'émotion » et « du cœur ». On peut lire dans l'un des articles célèbres de Le Corbusier :

> La maison est un produit nécessaire à l'homme.
> Le tableau est un produit nécessaire à l'homme pour répondre à des besoins d'ordre spirituel, déterminés par les standarts [*sic*] de l'émotion.

---

[8] « L'Esprit nouveau » [note de la rédaction], *EN*, n° 1 (oct. 1920), s.p. « Quelque raffinée et séduisante qu'elle puisse être, toute peinture qui ne peut se décomposer ni se reconstituer comme un moteur, une cathédrale ou un temple, n'est que de la cuisine », tranche encore Léonce Rosenberg. *Cubisme et empirisme*, Eds. de « L'Effort moderne », 1921, p. 6.

[9] « Quelques mots sur la poésie d'Ivan Goll », *Le Disque Vert*, n° 13 (juil. 1922), repris dans *Epstein cinéaste, poète, philosophe*, Jacques Aumont (dir.), Cinémathèque française, Musée du cinéma, 1998, p. 13. Pour la dimension philosophique de la « machine à rêver », voir surtout Epstein, *L'Intelligence d'une machine*, Ed. Jacques Melot, 1946.

> Toutes les grandes œuvres sont basées sur les grands standarts [*sic*] du cœur : *Œdipe*, *Phèdre*, *l'Enfant Prodigue*, *les Madones*, *Paul et Virginie*, *Philémon et Baucis*, *le Pauvre Pêcheur*, *la Marseillaise*, *Madelon vient nous verser à boire* … (« Des yeux qui ne voient pas…III. Les autos », *EN*, n° 10, juillet 1921, pp. 1141-1142 ; *VA*, p. 108)

Le standard « du cœur » est sans doute l'une des plus grandes contradictions du programme de cette revue héritière de la psychophysique et de l'esthétique expérimentale. Ses directeurs réclament prolonger l'esprit et les méthodes de ces théories et ont pour ambition de mesurer ce qui demeure encore aujourd'hui non mesurable. Je propose de voir dans cette contradiction le résultat d'une interrogation non seulement esthétique mais aussi éthique, dans le sens d'une recherche sur les règles de vie (ou « art de vivre » selon Ozenfant) les plus propices au salut spirituel de l'individu en plein *machine age*[10].

À la complexité de cet « art de vivre » contribuent non seulement les articles d'Ozenfant et de Le Corbusier, mais aussi les réponses apportées par les autres auteurs de la revue[11]. Celles-ci mettent justement en question la nécessité du *standard* (plus proche de la norme morale partageable) pour pointer vers celle de *valeur* (véritable éthique esthétique, accessible aux autres à travers l'admiration ou l'émotion). Je suggérerai cependant que l'effort des directeurs de la revue est de faire en sorte que standard et valeur se superposent, d'où les expressions paradoxales comme « standards du cœur ». L'un des sens de l'épuration tant promue par cette revue consisterait alors en cet effort. Une certaine qualité, qu'il nous faudra dégager ici, nommée alternativement *évidence*, *justesse*, *précision*, *accord*, fait le lien entre le standard et la valeur, tout en essayant de préserver un autre lien recherché par la revue, celui

---

[10] Le terme se généralise à partir de la « Machine-Age Exposition » organisée par la revue *Little Review* à New York en 1927. Il désigne un entre-deux-guerres préoccupé par le design industriel, les arts mécanomorphes et la révolution des goûts visée à travers « l'art de la machine ». Aucun des deux termes ne rend compte cependant de manière appropriée des pratiques artistiques du début du XX^{e} siècle en Europe.

[11] Les directeurs sont les plus présents et multiplient même, en l'absence de collaborateurs, les articles écrits sous pseudonymes. Parmi les collaborateurs les plus connus, mentionnons les critiques d'art Maurice Raynal, Waldemar George et Roger Bissière ; les critiques littéraires Paul Dermée, Fernand Divoire, Jean Epstein, Céline Arnauld, Yvan Goll. La revue peut se vanter des collaborations, éphémères, il est vrai, de Louis Aragon, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, F.-T. Marinetti, Pierre Reverdy.

de l'individu au collectif. Que les directeurs de *L'Esprit nouveau* aient effectivement réussi à actualiser ces liens dans leurs propositions artistiques est une autre histoire. Alors que le purisme pictural, courant pictural post-cubiste théorisé et pratiqué par Ozenfant et Le Corbusier[12], n'y arrive pas, Le Corbusier perpétuera, avec plus de succès, la recherche dans son architecture.

Mais avant de poursuivre l'interprétation de « l'art de vivre » puriste et avant de passer aux différents temps de cette étude, quelques précisions sont nécessaires. Mon but sera d'interroger quelques-unes des contradictions qui traversent le programme de *L'Esprit nouveau.* Celles-ci deviennent évidentes dès que l'on parcourt, ne serait-ce que superficiellement, la réception de la revue et de l'activité artistique et théorique de ses principaux protagonistes, Ozenfant et Le Corbusier (qui évincèrent Dermée de son poste de directeur après les trois premiers numéros, mais l'accueillirent de nouveau comme collaborateur à partir de décembre 1923, lorsque la revue reprit ses parutions, après plus d'une année d'interruption)[13]. L'un des premiers à attirer l'attention sur ce qui fut longtemps tenu pour un irrémédiable paradoxe des conceptions de Le Corbusier (exposées, avant d'être publiées en volume, dans les articles de la revue[14]) et, plus largement, de « l'âge de la machine », a été Reyner Banham :

---

[12] Le purisme est annoncé dans le manifeste *Après le cubisme*, publié en 1918 par Ozenfant et Jeanneret. Ses théoriciens entendent dépasser le cubisme et fonder un art clair, objectif, ordonné, à valeur collective. Ils proclament la nécessité du nombre, de la proportion, de la « sélection mécanique » et postulent l'existence d'une structure de la sensibilité constante à travers les âges.

[13] La réimpression en 1968 de la collection complète de la revue en facsimilé (New York, Da Capo Press, 8 volumes) a suscité un regain d'intérêt pour le contexte artistique et culturel de la revue, en même temps que les interprétations postmodernistes ont commencé à mettre en question le « mouvement moderne » en architecture, entraînant un questionnement plus ample du modernisme dans tous les domaines artistiques.

[14] Plusieurs volumes virent le jour à partir des articles signés individuellement ou co-signés par Ozenfant et Jeanneret (ou Le Corbusier – Jeanneret commence à utiliser le pseudonyme, réservé aux articles sur l'architecture et l'urbanisme, dans cette revue). Le Corbusier fit paraître *Vers une architecture* (1923), *Urbanisme* (1924), *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925) et ce qui devait être initialement un dernier numéro de *L'Esprit nouveau* : *Almanach de l'architecture moderne* (1925). En tant que peintre, il a publié avec Ozenfant sous son vrai nom *La peinture moderne* (1925). Ozenfant remaniera certains éditoriaux des derniers numéros de la revue pour les inclure dans son livre *Art* (1928).

> we are faced, once again [...] with an ambiguity [...] this time amounting to a contradiction, between two lines of though, between two concepts of order, between the supposedly progressive and changeable nature of technology and the supposedly eternal and immutable nature of aesthetics[15].

De nombreuses interprétations ont entre temps vu le jour, dirigées en partie contre la tendance de Banham à réduire la machine à un modèle opérationnel de la création artistique et à refuser le déterminisme technologique que la machine implique. Reprenant les arguments benjaminiens qui avaient motivé la critique des idéologies architecturales menée par l'historien et théoricien de l'architecture Manfredo Tafuri, Stanislaus von Moos et Beatriz Colomina ont appelé à un dépassement des approches privilégiant les aspects esthétiques de l'activité de Le Corbusier et à une prise en compte de son engagement pour les conditions sociales de production, plus particulièrement pour l'industrie et les mass média[16]. Ces perspectives ont révélé une dimension importante de *L'Esprit nouveau* : la revue a en effet fonctionné comme instrument non seulement au service d'une activité théorique et éditoriale, mais aussi au service d'une activité entrepreneuriale et publicitaire.

Carlo Olmo et Roberto Gabetti avaient d'ailleurs déjà attiré l'attention sur ce point majeur du programme de la revue : la quête d'une reconfiguration du travail créatif intellectuel qui vise à légitimer l'utilité sociale de l'artiste en l'intégrant dans une logique de production commune aux différents agents sociaux (ouvriers, industriels, architectes, etc.)[17]. La contradiction relevée par Banham et par de nombreux autres commentateurs renvoie à cette tension engendrée par la co-présence, au niveau du travail architectural, de deux

---

[15] *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge, MIT Press, 1980, p. 259. Voir aussi Reyner Banham, « Machine Aesthetic », *Architectural Review* vol. 117, n° 700 (avril 1955), pp. 224-228.

[16] Stanislaus Von Moos (éd.), *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1987 ; Beatriz Colomina, *La publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, introduction et traduction de Marie-Ange Brayer, Éds. HYX, 1998. À la suite de Benjamin, Tafuri a adopté une démarche qui consiste à étudier non pas les positions des œuvres vis-à-vis des rapports de production de leur époque, mais la fonction exercée par l'œuvre à l'intérieur des rapports de production de son temps. Von Moos et Colomina reprennent la notion d'auteur-producteur, sur laquelle je reviendrai au moment venu.

[17] *Le Corbusier e L'Esprit Nouveau*, Torino, G. Einauldi, [1975].

logiques différentes mises en relation à travers le langage neutre de la technique et régies par une même loi d'économie : celle de l'ingénieur et celle de l'artiste. D'autres oppositions traversent cette tension essentielle, comme celle entre l'outillage et l'esprit, ou entre le collectif et l'individuel. Le Corbusier était très conscient de cette tension et il l'entretenait même dans la plupart de ses écrits[18]. Cette co-présence renvoie à une autre tension, posée par l'ensemble de la revue et relevée par Françoise Will-Levaillant dans l'une des premières études consacrées à *L'Esprit nouveau* :

> la juxtaposition des rubriques affichée sur la couverture de la revue est un symptôme du problème fondamental des relations entre les divers champs de la production ou de la connaissance : ou bien ils restent juxtaposées, ou bien ils interfèrent, mais comment ?[19]

Des études issues de l'histoire sociale de l'art ont surtout insisté sur la manifestation exemplaire du retour à l'ordre qui caractériserait la revue *L'Esprit nouveau.* Elles ont confirmé notamment la profonde « duplicité des concepts[20] » véhiculés dans la revue (raison, ordre, construction, économie, organisme, structure, système, sélection, sensation) et ont souligné la présence, dans le purisme, d'un classicisme normatif, statique, aux fortes résonances morales et sociales. Kenneth E. Silver a interprété la réforme puriste proposée par la revue comme une stratégie de maintien de l'ordre social, « délibérément antirévolutionnaire[21] ». L'alliance entre le formalisme puriste et l'aspiration à un monde platonicien peuplé de valeurs éternelles véhiculerait ainsi les théories antisocialistes et élitistes de ses théoriciens.

---

[18] Son livre *Vers une architecture* (1923) commence par un article intitulé « Esthétique de l'ingénieur. Architecture », publié initialement dans *L'Esprit nouveau*, n° 11-12 (nov. 1921).

[19] Françoise Will-Levaillant, « Norme et forme à travers *L'Esprit nouveau* », in *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, *op. cit.*, p. 244.

[20] *Id.*, p. 265.

[21] *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.*, p. 334. Susan Ball écrit : « What emerges in [the purist statements] is a Platonic belief in the ability of a few people to change the course of the future with a clearly stated program, a fundamental belief in the power of the elite, the power of a Platonic oligarchy. The Purists reveal themselves as those endowed with wisdom and insight who, by seeking the eternal and unchanging and by imparting this knowledge to their public could actually guide the masses. They not only wanted to define their ethos, but posited that definition as the only true one. The 'prophets' of the New Age were in fact little better than enlightened would-be despots. » *Ozenfant and Purism. The Evolution of a Style 1915-1930*, Ann Harbor, UMI Research Press, p. 124.

Silver souligne surtout ce qui, dans ces théories, reflète l'idéologie nationaliste dominante après la guerre : le discours puriste recourt, selon lui, « à une incontestable rhétorique politique » qui traduit « à la fois la transition de l'analyse à la synthèse et l'évolution conduisant de la division d'avant-guerre à l'unité d'après-guerre[22] ».

Il me semble néanmoins que la mise en avant de cette double dimension rationnelle et normative occulte d'autres aspects décisifs de la revue et tend à en donner une vision beaucoup trop uniforme[23]. C'est exactement ce sur quoi Françoise Ducros attire l'attention notamment lorsqu'elle affirme que les « [d]ifférents niveaux de discours révèlent une interprétation de la contemporanéité beaucoup moins organisée autour du mythe d'une rationalité close et triomphante que celle qui est souvent décrite[24] ». En effet, non seulement la revue est traversée par des logiques hétérogènes, spécifiques aux divers domaines qu'elle aborde, mais l'époque même où elle voit le jour se situe, d'un point de vue historique, épistémique et esthétique, au croisement de plusieurs configurations idéologiques qui se chevauchent comme des plaques tectoniques. Le retour à l'ordre, l'essentialisme platonicien, le formalisme plastique ou la logique productiviste n'en sont que les configurations les plus visibles. Par conséquent, étant donné la complexité avérée de l'époque, toute lecture qui perpétue, sans le nuancer, le mythe de la raison au sujet de *L'Esprit nouveau* ou qui privilégie et affirme la supériorité d'*une* généalogie, d'*une* idéologie ou d'*un* aspect (la logique

---

[22] K. E. Silver, *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.*, p. 329.

[23] Voir, par exemple, les études de Nina L. Rosenblatt, *Photogenic Neurasthenia: Aesthetics, Modernism, and Mass Society in France, 1889-1929*, Ph.D. diss., Columbia University, 1997 ; « Empathy and Anaesthesia : On the Origins of a French Machine Aesthetic », *Grey Room*, n° 2 (hiver 2001), pp. 78-97. Rosenblatt défend la continuité de « l'esthétique de la machine » présente dans le purisme avec l'esthétique normative et rationaliste de la fin du XIX[e] siècle en France. Selon elle, « With the emergence of the machine as the paradigm of self-regulation and discipline in French aesthetics, the fin-de-siècle concerns over class conflict, social solidarity, and psychological dissolution were transmuted into the clean and simplified surfaces of modernism form » (*Photogenic Neurasthenia*, diss. citée, p. XIX).

[24] *Amédée Ozenfant*, Paris, Le Cercle d'Art, 2001, p. 64. Selon Françoise Ducros, « le Purisme incarnait à Paris, après l'apocalypse de la Première Guerre Mondiale, la quintessence de la modernité artistique rêvant de s'associer à la technique industrielle » (*id.*, p. 7).

fonctionnaliste ou capitaliste plutôt que les interrogations esthétiques, la machine plutôt que l'esprit, l'ingénierie sociale plutôt que la réflexion artistique, et vice versa), peut tomber dans un certain réductionnisme.

Je n'entends pas par là contester ni le besoin de méthode générale ni la pertinence et l'utilité des différentes méthodologies déjà proposées, sans les résultats desquelles au demeurant je n'aurais pas pu construire mon étude. L'inscription du purisme pictural dans une longue tradition rationnelle est, d'autre part, évidente et irréfutable. Dans son ensemble, cependant, la revue excède le cadre du purisme ou de l'utopie du contrôle social. Mon travail offre donc, de façon beaucoup plus simple, une exploration des contradictions, tensions, écarts et autres questionnements qui trament le programme et les réalisations de *L'Esprit nouveau*. Le recours à la métaphore géologique des plaques tectoniques suggère aussi que les glissements et les interstices engendrés par le mouvement de ces plaques souterraines sont souvent plus intéressants que les strates qui forment les plaques à la surface. Plus intéressants parce que, justement, moins facilement identifiables et décryptables, pris dans une dynamique qui, malgré la visibilité de ses résultats – en l'occurrence, les nouvelles formations géologiques conceptuelles et idéologiques –, reste difficile à saisir.

Je ne propose pas un travail de critique et de théorie de l'architecture, mais une réflexion critique et théorique sur un phénomène historiquement déterminé, situé au croisement entre retour à l'ordre, avant-garde et modernisme[25], dont Le Corbusier fut l'un

[25] Critique à l'égard d'une histoire de l'art axée sur les oppositions artificielles entre art « officiel » et avant-garde, le jugement que Françoise Will-Levaillant portait en 1974 sur cette revue est toujours valable : « D'avant-garde en son temps sans doute, si on lui oppose du moins le goût officiel des années 20 contre lequel elle s'arme de sarcasmes [...] ; moderniste certainement en cela qu'elle situe l'origine de l'art contemporain au cubisme (avant lui, à Cézanne) et non à l'impressionnisme ; dogmatique dans la mesure où elle tend à fixer des normes de perception esthétique ; abstraite (non objective) car un simple effet de miroir lui permet de reconstituer une histoire de l'art ancien à partir de l'origine de l'art moderne [...]. Telle se présente à notre avis la pensée historique de l'EN. Au contraire de Dada qui lie sa propre modernité à la négation de l'histoire, l'EN s'intègre dans un *ordre* historique qui pivote autour de Cézanne et du modèle cubiste » (« Norme et forme à travers *L'Esprit nouveau* », art. cit., p. 249). Gladys C. Fabre et Marie-Odile Briot proposent de voir dans le

des principaux protagonistes. Je retiens pourtant au seuil de cette étude un avertissement de Manfredo Tafuri.

Au terme d'une réflexion sur la « pauvreté conceptuelle » des solutions urbanistes de Le Corbusier, auxquelles on a beaucoup reproché le fait d'avoir perpétué le rêve social hygiéniste du XIX[e] siècle et son inadéquation à la complexité de la ville moderne, Tafuri appelait en effet dans un article de 1987 à ne pas assimiler l'architecture de Le Corbusier à son urbanisme :

> Interpreting Corbusian architecture in the light of the evolution of his urbanism is not only reductive [...], but distorting as well. We should try rather to consider the architect's research as an investigation into the limits of a utopia of language (N.B. : the utopia of language is not the language of utopia). It is, in fact, within the limits of the architectonic object that Le Corbusier succeeds in creating theater out of the game of slippings that he plays while combating codes as they establish themselves[26].

Venant de la part de l'un des critiques les plus acerbes des apologies du « mouvement moderne » en architecture[27], la proposition de Tafuri mérite réflexion. Elle voit dans les projets architecturaux de Le Corbusier le lieu où s'élabore, comme à son insu, une réflexion critique mettant en cause le processus de rationalisation réalisé par son urbanisme. Ce processus de rationalisation s'enracine, selon la perspective qu'en donne Tafuri dans son livre *Projet et utopie* (1969), dans le projet des Lumières et il ne peut être séparé de la modernisation capitaliste. Le verdict que Tafuri dresse en 1969 est sans équivoque. À la

---

purisme et dans l'œuvre de Léger une avant-garde définie comme « Esprit Moderne ». Ce mouvement, synonyme d'esprit rationnel et scientifique, appartient à une avant-garde internationale reconnaissable à un art géométrique d'inspiration mécaniste-puriste et à sa foi dans le progrès industriel et technique (Willi Baumeister, Victor Servranckx, le second futurisme, les précisionnistes). Cette avant-garde serait en plus caractérisée, en ce qui concerne le purisme plus particulièrement, par un « modernisme de conception ». Voir *Léger et l'esprit moderne. Une alternative d'avant-garde à l'art non-objectif (1918-1931)*, cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1982.

[26] « "Machine et mémoire" : The City in The Work of Le Corbusier », in *Le Corbusier*, H. Allen Brooks (ed.), New Jersey, Princeton University Press, 1987, p. 209.

[27] Dans *Théories et histoire de l'architecture* (1968), Tafuri attaque le caractère idéologique de ce qu'il appelle la « critique opérative », menée par les premiers historiens du « mouvement moderne », dont Siegfried Giedion et Bruno Zevi, qui en ont donné une image non objective, simplifiée et unitaire. La démarche de Tafuri consiste en une critique des idéologies qui sous-tendent les projets architecturaux. Je fonde mes commentaires sur l'analyse du parcours théorique et critique de Tafuri faite par Hilde Heynen, « The Venice School, or the Diagnosis of Negative Thought », in *Architecture and Modernity : A Critique*, Cambridge, MIT Press, 1999, pp. 128-148.

différence de Benjamin et d'Adorno, avec lesquels il partage cependant la vision d'une modernité destructrice de l'expérience artistique, son diagnostic ne laisse pas de place aux possibilités de critique et de remise en question[28].

Une vingtaine d'années plus tard, Tafuri plaide cependant contre l'amalgame facile entre l'urbanisme et l'architecture de Le Corbusier et contre l'explication de l'un par l'autre. Un déplacement de taille semble s'être effectué entre temps. Tafuri attribue à l'objet architectural la capacité d'ouvrir des brèches dans le monolithisme du système de la raison triomphante incarné par les utopies urbaines[29]. L'architecture corbuséenne opposerait ainsi au cadre conceptuel décrit par l'urbanisme et par la peinture puriste, le « théâtre » de leurs tensions et conflits :

> Hence, we are dealing with an architecture situated in a conceptual framework that has painting and urbanism as its upper and lower boundaries: that which may be tested within these limits assumes the form of residuum or trace; in the architectonic object it becomes the open margin[30].

Il revient donc à l'architecture de porter la « trace » de ce que l'urbanisme et le purisme occultent, de se placer à la limite de leurs propositions pour interroger leurs prétentions à la totalité et à la clôture, aux synthèses réductrices, de s'affirmer comme l'espace de la réflexion et non comme celui du simple reflet.

De nombreuses études ont accrédité entre temps l'image d'un Le Corbusier jouant de façon plus ou moins délibérée avec les différents langages artistiques qu'il avait à

---

[28] « La critique des idéologies de Tafuri révèle *tout* développement artistique et théorique – apparemment sans exception – comme opérant à l'intérieur de la logique du système capitaliste et comme lui étant "historiquement nécessaire". Tafuri attribue un caractère monolithique à ce système qui semble être inéluctable. » *Id.*, p 135.

[29] Selon Hilde Heyne, ce revirement de Tafuri par rapport à la radicalité de ses positions théoriques s'explique par « la subtilité et le détail philologique de ses interprétations concrètes ». Y contribue aussi une contradiction interne de son œuvre théorique, dont la position marxiste d'origine est influencée par le poststructuralisme. *Id.*, pp. 144-147.

[30] « "Machine et mémoire" : The City in The Work of Le Corbusier », art. cité, p. 209.

disposition[31]. L'architecte n'a d'ailleurs fait qu'entretenir les images conflictuelles de lui-même : théoricien acerbe dans *L'Esprit nouveau*, dogmatique à volonté dans ses écrits postérieurs, peintre le matin, architecte l'après-midi, industriel aspirant avant de devenir l'architecte que l'on connaît, mais au fond redoutant le taylorisme, cette « horrible et inéluctable vie de demain[32] », et, à tous les moments, « acrobate[33] ». Selon Tafuri, c'est le « metteur en scène et stratège de ces drames et conflits[34] », l'orchestrateur d'une polyphonie discordante, que la postérité devrait retenir et non l'apologiste anachronique d'une raison systématique. Ce faisant, l'historien reprend une notion importante de l'Ecole de Venise qui se forme autour de lui : la « pluralité des langages ». Cette notion décrit la seule possibilité de résistance face à une modernité envisagée uniquement sous le signe du capitalisme[35]. Dans un texte de 1980 intitulé « Le projet historique », Tafuri réfléchit sur la pluralité des langages au cœur de l'architecture (*design*, technologie, institution, histoire) qui rend impossible une herméneutique universelle et fait exploser les synthèses, invitant ainsi à une histoire ouverte et critique de ses propres présuppositions et méthodes[36].

---

[31] Dans son archéologie de l'obsession de l'architecte pour les maisons sur pilotis, Adolf Max Vogt avertit : « c'est un brouilleur de pistes de première catégorie (ou mieux, de la plus cruelle espèce) ». *Le Corbusier, le bon sauvage. Vers une archéologie de la modernité*, tr. fr. Léo Biétry, Infolio Eds., Coll. Archigraphy, 2003, p. 9. On trouvera un aperçu des multiples activités de Le Corbusier dans Stanislaus von Moos, Arthur Rüegg (éds.), *Le Corbusier Before le Corbusier. Applied Arts. Architecture. Painting. Photography. 1907-1922*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2002 ; Alexander Von Vegesack et alii (éds.), *Le Corbusier. The Art of Architecture*, Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 2007.

[32] C'est ainsi qu'il qualifie le taylorisme, alors qu'il est en train de lire les théories de Taylor, dans une lettre à William Ritter du 25 décembre 1917. Cité dans *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'industrie*, *op. cit.*, pp. 17, 62.

[33] « Un acrobate n'est pas un pantin / Il consacre son existence à une activité / par laquelle, *en danger de mort* permanent, / il réalise des gestes hors série, aux limites / de la difficulté, et dans la rigueur / de l'exactitude, et de la ponctualité… […] » Le Corbusier, *Textes et planches*, Eds. Vincent Fréal & Cie, 1960, p. 197.

[34] « […] director and strategist of these dramas and conflicts », « "Machine et mémoire" : The City in The Work of Le Corbusier », art. cité, p. 209.

[35] L'Ecole de Venise désigne le groupe d'historiens et théoriciens de l'architecture formé autour de Manfredo Tafuri. Les philosophes Massimo Cacciari et Francesco Dal Co sont les plus importants représentants. Cf. Heynen, « The Venice School, or the Diagnosis of Negative Thought », *op. cit.*, pp. 145-147 pour la « pluralité des langages ».

[36] « The Historical "Project" », in Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth : avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970s* [1980], Cambridge, MIT Press, 1987, pp. 1-21. C'est à une conclusion proche que l'architecte et critique Robert Maxwell arrivait en 1991, à l'occasion d'un colloque intitulé *Reinterpreting Modernism*. Tout en notant l'impasse des propositions urbaines du modernisme, Maxwell soulignait la nécessité de réévaluer et de situer

C'est à partir de cette idée de l'architecture comme déjouant les tensions occultées par l'urbanisme et le purisme que j'envisagerai *L'Esprit nouveau.* La revue fonctionne en effet comme l'espace où les théories puristes sur l'art et la société sont énoncées par les directeurs, mais aussi, comme je le montrerai, mises en question par certains collaborateurs. Les différents champs de la connaissance ne sont pas seulement juxtaposés, mais aussi mis en dialogue. Il s'agira plus précisément de s'arrêter, au fur et à mesure que nous avançons dans l'étude du programme de la revue, sur les différentes définitions de l'œuvre, de l'émotion artistique, de la raison et de la sensibilité, et d'explorer l'entrechoquement des discours, afin d'en éclairer les éclats et les interstices[37].

***

Les principaux fils rouges qui ont guidé mon interrogation structurent les analyses des quatre parties de cette thèse : la revue comme instrument éditorial et instance de prises de positions dans le champ artistique de son époque ; la généalogie de l'expression « l'esprit nouveau » ; les croisements entre des revendications d'avant-garde et des motifs classiques ; l'« art de vivre » puriste. Une progression dans l'argumentation fait que la première partie, plus descriptive, sert aussi d'introduction aux autres parties et que toutes les parties convergent vers la dernière, consacrée à ce qui, à mon avis, structure le programme social, esthétique et éthique de la revue : l'impératif de l'action et le motif de la vie-œuvre.

---

dans leur contexte historique les solutions en matière d'architecture avec leurs « aspirations à la normalité, à l'unité et à l'inclusivité », sans plus tomber dans le piège des jugements hâtifs ou des apologies. *Wars of Classification : Architecture and Modernity*, Proceedings of the colloquium « Reinterpreting Modernism », New York, Princeton Architectural Press, 1991, p. 90.

[37] Selon Tafuri, l'espace historique est « an operation that descends into the interstices of techniques and languages ». L'historien opérant à l'intérieur de ces interstices ne doit pas les remplir, mais essayer de faire émerger ce qui déborde des langages interrogés. « The Historical "Project" », *op. cit.*, p. 13.

Nourrie par les apports de la sociologie et des études sur l'histoire de l'édition et de la presse périodique[38], la première partie retrace les principaux moments de la fondation de la revue, afin d'analyser le positionnement de *L'Esprit nouveau* dans le champ artistique des années 1920. En effet, cet objet par excellence mixte, situé à l'entrecroisement de plusieurs problématiques, disciplines et courants de pensée, nécessite une méthodologie variée. C'est à la revue en tant que genre éditorial, en tant qu'à la fois entreprise commerciale et instrument d'une réforme sociale et culturelle, que je m'intéresse plus particulièrement ici.

Un bref aperçu du rôle joué par les revues dans la création de réseaux d'avant-garde dans le premier quart du XX^e^ siècle révèlera notamment la position contradictoire occupée par *L'Esprit nouveau.* Cette position est en partie due aux tensions entre les trois fondateurs. Il me semble utile de les rappeler afin de mieux faire comprendre les mutations qui s'opèrent autant dans la forme matérielle que dans les discours de la revue par rapport au modèle des revues d'avant-garde. Mon but dans cette première partie est donc de montrer l'une des particularités essentielles de cette revue qui, bien qu'elle adopte une rhétorique commune aux avant-gardes (à travers la table rase, le messianisme, l'ambition internationale), s'éloigne de ces dernières et entend même les dépasser.

Cette incursion dans la préhistoire du projet *L'Esprit nouveau* mettra aussi en évidence l'importance pour le programme de la revue de deux figures clef des années précédant sa fondation en 1920 : les poètes Guillaume Apollinaire et Pierre Reverdy. Si Dermée entend prolonger l'héritage d'Apollinaire, mort en 1918, et reprendre le flambeau d'un « esprit nouveau » entendu comme rassemblement hétérogène et non dogmatique des tendances

[38] Si l'importance des revues dans la vie artistique et intellectuelle d'une époque n'a plus besoin d'être démontré, le mérite des nombreuses études ainsi que des rééditions de revues entreprises ces dernières décennies est d'avoir contribué à une reconnaissance des périodiques non pas seulement en tant que documents ou organes d'idées, « mais aussi et surtout en tant qu' "agents" de création et de mise en forme du savoir ». Yves Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris 1905-1940*, Ent'revues, 1993, p. 15.

poétiques nouvelles, Ozenfant se sent plus proche de Reverdy et de son besoin de rigueur théorique.

En 1917, en effet, à l'occasion d'une conférence controversée intitulée « L'Esprit nouveau et les poètes », Apollinaire officialisait l'existence d'un « esprit nouveau » souvent invoqué dans les textes artistiques de l'époque. Véritable « sésame qui ouvre la modernité[39] » pour les contemporains, la formule désignait chez Apollinaire un esprit poétique élargi à tous les domaines de la vie. La curiosité romantique et le bon sens classique, les recherches poétiques formelles et les expérimentations avec des technologies nouvelles comme le cinéma et le phonographe étaient quelques-uns des points majeurs de cet « esprit nouveau ». Apollinaire le vouait principalement à l'approfondissement de l'inconnu et du nouveau. Sur le plan de la poésie, il devait aboutir à un « nouveau réalisme », comparable à ce qui se passait sur le plan de la connaissance et de la mise en forme de la réalité grâce aux instruments scientifiques et techniques modernes.

La notion d'« esprit nouveau » ne naît cependant pas à l'époque d'Apollinaire, mais est chargée d'une longue histoire que l'on a pu faire remonter à la notion de révolution d'Edgar Quinet. Je propose dans la deuxième partie de cette thèse de retracer sa généalogie à partir des années 1890, plus précisément à partir d'un ouvrage de l'essayiste et journaliste Léon Bazalgette, publié en 1898 et intitulé *L'Esprit Nouveau dans la vie artistique, sociale et religieuse*. Comme je le montre dans cette partie, la nébuleuse notionnelle s'inspirant de la philosophie, des sciences, de la sociologie et des arts que représente « l'esprit nouveau » de Bazalgette est une des sources importantes de plusieurs courants de pensée au début du XX^{e} siècle (le pacifisme, le « rollandisme », mais aussi, de manière surprenante, le futurisme et le « classicisme moderne » de *La Nouvelle Revue Française*).

---

[39] Marie-Odile Briot, « L'esprit nouveau, son regard sur les sciences », in *Léger et l'esprit moderne*, *op. cit.*, p. 29.

Traducteur et spécialiste de Walt Whitman, Bazalgette développe une conception de « l'esprit nouveau » dans laquelle je propose de voir ce que Jacques Rancière appelle une « reconfiguration du sensible », c'est-à-dire une interaction spécifique de l'esthétique, du social et du politique. La particularité de cet « esprit nouveau » est qu'il représente une alternative importante – encore largement absente des histoires de la période – aux conceptions dominantes à la fin du XIX[e] siècle marquées, comme on le sait, par le nationalisme. Ses sources et références (Quinet, Goethe, Haeckel, Whitman, Emerson, Thoreau) corroborent l'idée d'une préoccupation pour un type particulier de démocratie politique et artistique, qui est résistance au potentiel contraignant de toute idée du collectif.

Dans cette autre préhistoire de la revue, la notion d'« esprit nouveau » sert donc d'outil descriptif et analytique. Son opérativité tient dans le fait qu'elle indique différents découpages des rapports entre l'esthétique, le social et la politique, et qu'elle permet d'évaluer l'évolution de ces configurations jusqu'aux années 1920 et aux contestations surréalistes et puristes de « l'esprit nouveau » d'Apollinaire. Je m'en tiendrai dans cette deuxième partie à un aspect seulement de « l'esprit nouveau » présent dans la revue d'Ozenfant et de Le Corbusier : les tensions entre tendances pacifistes et réflexions technocrates. Elles sont indicatrices, comme nous le verrons, de l'existence conflictuelle, au niveau du programme social de la revue, de plusieurs configurations idéologiques. Ceci pose surtout le problème de la perméabilité de l'esthétique de la machine à des configurations du sensible que ses tendances normatives semblent exclure.

La troisième partie porte sur la dimension classique de la revue et se veut une contribution à la réévaluation, depuis un peu plus de deux décennies, des années vingt et de l'hybridation de l'avant-garde et du classicisme caractéristique de cette période. Se pencher sur la différence entre le retour à l'ordre et la reconfiguration du classique que le « classicisme

moderne » suppose revient à distinguer deux types de tradition (une tradition paralysante, exclusive, autoritaire, statique *vs* une tradition comme potentiel actif de solutions pour le présent) et à reconnaître surtout une temporalité spécifique des arts à l'âge qui nous préoccupe. Jacques Rancière note à ce propos :

> L'idée de modernité est une notion équivoque qui voudrait trancher dans la configuration complexe du régime esthétique des arts, retenir les formes de rupture, les gestes iconoclastes, etc., en les séparant du contexte qui les autorise : la reproduction généralisée, l'interprétation, l'histoire, le musée, le patrimoine… Elle voudrait qu'il y ait un sens unique alors que la temporalité propre du régime esthétique des arts est celle d'une co-présence de temporalités hétérogènes[40].

L'étude de l'aspiration au classique de la revue met justement en évidence que ses auteurs cherchent la présence simultanée du passé dans le présent, même si leur modernisme formaliste semble avoir gommé toute préoccupation pour les différences temporelles et historiques. Mon hypothèse est que l'interrogation d'Ozenfant et de Le Corbusier sur les formes impersonnelles est motivée par la recherche de plusieurs types de co-présences : du présent et du passé, mais aussi du collectif et de l'individuel, du commun et du singulier. Une analyse de l'intérêt des directeurs de la revue pour le folklore, qui fournit un modèle conceptuel parallèle au classique, servira à corroborer cette idée que nous retrouvons à la fin de cette partie dans les recherches d'Ozenfant sur la typographie.

Dans la dernière partie, je m'intéresse aux implications éthiques et esthétiques de « l'art de vivre » puriste qui constitue, selon moi, une dimension essentielle du programme de la revue. Mon analyse porte sur plusieurs aspects reliés entre eux : la réorganisation du quotidien proposée par Le Corbusier, le discours visuel de la revue et les différents rôles attribués par les rédacteurs à l'activité perceptive, la technique du bonheur puriste et les méditations autour de l'objet trouvé. Cet examen montrera que nous pouvons en fait distinguer plusieurs réponses de la revue face à une civilisation machiniste dont elle adopte

[40] Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Eds. La Fabrique, 2000, p. 37.

les principes (management scientifique du travail, productivité) mais redoute aussi les « malaises » (fragmentation du sujet, perte du réel). Je suggérerai que ces réponses s'articulent autour de deux impératifs : l'action et l'œuvre, voire la vie-œuvre. Ceux-ci servent d'antidotes aux scepticismes linguistique et épistémologique, contre lesquels le classique, le folklore et les types typographiques apportaient d'ailleurs des remèdes.

L'une des hypothèse qui fondent cette partie est que l'insistance des directeurs de la revue sur la nécessité de l'œuvre engage une réflexion qui échappe à la logique productiviste et même à la tyrannie de la raison. Je propose, à cette fin, d'étudier ce qui à la fois relie et sépare l'« art de vivre » puriste et l'esthétique rationnelle de Paul Souriau. Une autre hypothèse est que, par leur critique des prémisses puristes, certains collaborateurs de la revue, dont principalement le cinéaste Jean Epstein, indiquent aux directeurs que leurs propositions n'ont pas encore atteint l'équilibre recherché entre la raison et le cœur et qu'ils prolongent le conflit entre ce que Musil appelait à la même époque la « sphère ratioïde » et la « sphère non-ratioïde ».

Nous verrons tout au long de cette partie que la dimension éthique de la revue se situe au carrefour de deux grands discours : l'un interroge la justification des actes et la possibilité d'une vie motivée, l'autre met l'accent sur la possibilité d'une expérience artistique existentielle. Celui-ci entend en fait dépasser les limites de l'esthétique puriste et se prolonge dans l'esthétique architecturale de Le Corbusier.

***

La difficulté majeure d'une étude de *L'Esprit nouveau* réside dans l'objet même : une revue située au carrefour de l'avant-garde et du retour à l'ordre, au carrefour des disciplines et des discours (visuel et textuels), traversée, en dépit de la cohérence de son programme, par des logiques hétérogènes, et dont les collaborateurs sont assez inégaux et, comme les

directeurs eux-mêmes, ont des formations et des cadres conceptuels différents. Ozenfant et Le Corbusier divergent, par exemple, dans leurs conceptions de la réception des œuvres et il me semble important de le souligner.

Une autre difficulté a été de faire entendre la pluralité des voix à l'œuvre dans la revue. Tous les articles n'ont pas la même importance ni le même degré d'incidence sur le programme général de la revue. Les effets d'écho et de dialogue entre les articles ne manquent cependant pas. Il en résulte, dans cette thèse, un va-et-vient entre les analyses, prépondérantes, des conceptions des deux directeurs, les présentations générales des rubriques et les analyses ponctuelles des positions d'un seul auteur.

L'une des choses qui a, par contre, facilité ce travail, a été de savoir que *L'Esprit nouveau* n'était pas un cas isolé. Le modernisme anglo-saxon historique n'échappe pas au type de contradictions idéologiques et esthétiques présentes dans la revue d'Ozenfant et Le Corbusier. L'une de ses revues représentatives, *transition* (Paris, 1927-1938), tente d'allier discours subversifs de l'avant-garde et tradition universaliste de l'Occident. Son directeur, Eugene Jolas, est ainsi considéré par Rainer Rumold « a *conservative* avant-gardist, to coin a contradiction in terms that is nonetheless fitting to the interwar crisis years[41] ». Remarquant la divergence des commentateurs quant à la dimension avant-gardiste de *transition*, soutenue et dénigrée avec une égale énergie, Céline Mansanti appelle à tenir compte des contradictions entre les aspects conservateurs et avant-gardistes apparemment inconciliables de la revue. Elle propose d'« envisager *transition* non pas comme une revue du modernisme historique, mais comme une revue – *la* revue – d'une crise du modernisme historique[42] ». Symptomatique de cette crise qui marque le passage entre deux moments de l'histoire

[41] Rainer Rumold, « Archeo-logies of Modernity in *transition* and *Documents* 1929/1930 », *Comparative Literature Studies* (The Pennsylvania State University), vol. 37, n° 1 (2000), p. 60.
[42] Céline Mansanti, *La revue* transition *(1927-1938) le modernisme historique en devenir*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2009, p. 17.

littéraire : « une rhétorique radicale » empruntée aux avant-gardes historiques, mise « au service d'un contenu éditorial marqué par le repli : échappée hors du monde, tentation de l'ordre et de la "virilité", rejet de la rupture et promotion de la "synthèse" sont au cœur de son propos[43] ». Le surréalisme et l'ordre y cohabitent. Le cas de *L'Esprit nouveau* dépasse le cadre de l'histoire littéraire et se situe à l'opposé du surréalisme, mais une partie des symptômes qui caractérisent *transition* sont déjà présents dans cette revue du début des années 1920.

Insister sur les contradictions inhérentes à cette revue ne signifie pourtant pas qu'il faille donner dans le fétichisme. Accepter et interroger ces contradictions *est* une façon de répondre au défi que posent cette revue et ses rédacteurs. Une approche réussie de *L'Esprit nouveau* dépend de la reconnaissance de l'hétérogénéité qui marque les théories et réalisations de la revue. Ces dernières mettent en lumière la caducité des explications privilégiant le retour à l'ordre. Il s'agit donc d'interroger la dynamique insufflée par les contradictions qui fonctionnent souvent comme symptômes des tensions ou points d'achoppements rencontrés par les protagonistes dans leur propre réflexion. En effet,

> à la différence des sciences dures où elles est « mortelle », la contradiction dans le domaine de ce qui relève des « sciences humaines » est souvent moins un indice de faiblesse structurelle de la pensée que de son historicité, d'indicateur de présence d'un "mur" auquel elle se heurte, essayant de le contourner ou de sauter par-dessus sans pouvoir en connaître ni la circonférence, ni la hauteur[44].

L'un des buts de cette thèse est donc de montrer que *L'Esprit nouveau* n'est pas uniquement l'organe d'un purisme normatif et dogmatique, mais constitue un noyau de discours ambivalents. Cette revue proclame la rupture avec le passé, mais prétend continuer une tradition reconfigurée à des fins de légitimation du présent. Elle se fait le héraut de la

---

[43] *Id.*, p. 25.

[44] Jacques Soulillou, « Introduction », in Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture. Ecrits, 1834-1869*, tr. fr. par Jacques Soulillou avec la collaboration de Nathalie Neumann, Marseille, Eds. Parenthèses, 2007, p. 13.

modernité industrielle et tayloriste, mais cultive aussi la résistance et le refuge dans l'art. Elle se veut cohérente et systématique, afin justement de mieux faire face au désordre ; se déclare enfin optimiste, mais ne peut cacher ses inquiétudes quant à la fragmentation du sujet et à la multiplication des médiations qui dénaturent le réel.

Première partie.

LES LIEUX D'UNE REVUE. DEPASSER L'AVANT-GARDE

L'ESPRIT NOUVEAU ET SES PARADOXES

L'histoire de *L'Esprit nouveau* est d'abord celle d'une revue qui naît, munie d'un programme fort et à coup de prises de positions, à l'intérieur d'un champ de revues qui se confond presque, dans les cas des années 1920, aux réseaux d'avant-garde. Comprendre et analyser le programme de ses fondateurs, son évolution, ainsi que « l'écart, parfois très important, entre l'intention de la revue, sa *prophétie* initiale et ses réalisations[1] » suppose un entrecroisement de méthodes qui consiste en un va-et-vient entre déclarations de principes, programmes éditoriaux, documents d'archives, proclamations d'intention et mise en œuvre de ces dernières. C'est ce que je me suis proposé de faire dans cette première partie. L'histoire de la rencontre des fondateurs de la revue étant déjà largement connue grâce aux recherches des spécialistes de Dermée, d'Ozenfant et de Le Corbusier[2], il ne s'agissait cependant pas de la reprendre ici telle quelle. Le parcours que je propose vise plutôt à repérer ce qui, dans les accords et désaccords des fondateurs de *L'Esprit nouveau*, ainsi que dans le dispositif éditorial de la revue, peut permettre de définir avec plus de précision

[1] Olivier Corpet, « Histoire(s) de revues. Introduction », », *Jean Jaurès. Cahiers Trimestriels*, n° 146 (1998), pp. 8-9.
[2] Voir, par exemple, Françoise Ducros, *La peinture puriste et* L'Esprit nouveau. *L'académie du modernisme*, thèse de troisième cycle, Paris IV, 1986, pp. 63-68, 110-126 ; Nancy J. Troy, « Le Corbusier, Nationalism and the Decorative Arts in France 1900-1918 », in *Studies in the History of Art*, n° 29 (1991), pp. 64-97 ; *Modernism and the Decorative arts in France : Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1991, pp. 155-158.

l'appartenance ou non de cette revue à un programme et à un réseau d'avant-garde ou, au contraire, ce qui l'en sépare et comment.

À lire les interprétations de cette revue qui s'attachent à en démontrer le caractère académique et qui en font le principal porte-parole de ce qui dans l'histoire de l'art est connu sous le nom de retour à l'ordre, période d'assagissement des expérimentations artistiques qui va jusqu'à la complicité avec l'idéologie nationaliste et la rhétorique réactionnaire pendant et après la guerre, ma démarche pourrait paraître superflue, voire dérisoire. Cependant, outre le fait que plusieurs auteurs ont déjà souligné l'insuffisance des perspectives qui privilégient le retour à l'ordre[3], c'est précisément le statut indécis de la revue dans le discours critique – où elle est tantôt revendiquée du côté de l'avant-garde, tantôt assimilée à ce qui semble s'y opposer le plus, le retour à l'ordre – qui a dicté les choix de la démarche adoptée dans cette partie. Il s'avère ainsi qu'une discussion pertinente de la revue sous l'angle de l'avant-garde doit prendre en compte la différence, établie dans l'histoire et la théorie architecturales surtout, entre avant-garde constructive et avant-garde destructrice, ainsi que le rôle des autres revues de l'époque qui ont participé à établir cette différence. Et que le discours de la revue, avec sa critique de la confusion entre objets industriels et objets d'art, doublée par sa revendication du moderne et du besoin de synthèse, objets de mépris pour les dadaïstes et les surréalistes, implique un renoncement, de même qu'une résistance, à ce qu'on associe d'habitude le plus aux avant-gardes : l'affirmation de la rupture et l'attaque contre le statut institutionnel de l'œuvre d'art.

Ce tableau resterait cependant simplificateur si d'autres contradictions ne venaient s'ajouter à un discours qui joint à la proclamation de la table rase le mot d'ordre de la construction. L'analyse des oppositions entre Dermée, d'une part, Ozenfant et Le Corbusier,

[3] À l'instar de Françoise Ducros, pour qui cette perspective « ne paraît plus satisfaisante ». A. Ozenfant et Ch.-É. Jeanneret, *Après le cubisme* (1918), rééd. avec préface de Françoise Ducros, Altamira, 1999, p. 13.

de l'autre, révèle aussi l'effet de glissement de la revue entre les pôles qui structurent le monde des publications littéraires et artistiques à partir de l'autonomisation du champ littéraire à la fin du XIX[e] siècle[4]. Il s'agit du pôle du prestige culturel et de l'indépendance artistique, divisé entre les petites revues à circulation restreinte et les revues institutionnalisées – comme *La Nouvelle Revue Française*, et le pôle des publications à grand public, dominé par les intérêts commerciaux. Alors qu'elle entend se situer dans la première catégorie, le fait qu'Ozenfant et Le Corbusier recourent massivement à la publicité afin d'assurer l'indépendance financière du projet contribue à une visibilité ambiguë de la revue, suspectée par certains contemporains de compromission avec le pôle opposé.

Le manque de distance critique de la revue par rapport à une modernité située sous le signe du progrès et de la machine, et attaquée par Dada ou la Nouvelle Objectivité, brouille encore les tentatives de définition et de classification du projet de *L'Esprit nouveau* selon des catégories déjà établies qui voudraient trancher absolument entre l'avant-garde et l'arrière-garde. Ceci n'implique pas, comme je vais le montrer plus loin, que le programme de la revue manque complètement de lucidité par rapport à sa propre époque, au contraire. L'importance et la spécificité de son projet tiennent justement à son ambition de dépasser ce que ses directeurs prennent pour une attitude stérile et incompatible avec l'esprit de l'époque, qu'ils entendent justement définir et consolider.

Les documents d'archives et les correspondances entre les principaux protagonistes de l'histoire de la revue éclairent les coulisses d'un projet qui est voué à être une plateforme d'expression et de rassemblement de l'avant-garde internationale, avant de se transformer en

---

[4] Voir Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89 (sept. 1991), pp. 3-46 ; *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Coll. « Points », 1998 [1992] ; Fabrice Thumerel, « Une voie nouvelle de l'histoire littéraire : la sociologie du champ », in Marcoin F., Thumerel F. (éds.), *Manières de critiquer*, Artois Presses Université, 2001, pp. 107-134 ; *Le champ littéraire français au XX^e siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Armand Colin, 2002.

une entreprise à vocation sociale et esthétique dans laquelle Dermée ne se reconnaît plus. Ce déplacement du projet lors de sa phase préparatoire et durant ses premiers numéros entre deux conceptions opposées ne devrait cependant pas inciter à reprendre les anciennes explications du retour à l'ordre, bien que des symptômes de ce dernier soient effectivement présents dans la revue. Il pousse plutôt à s'interroger sur les motifs, les sources et le fonctionnement des effets contradictoires de la revue[5], ainsi qu'à détecter, à partir de ces derniers, ce qui change dans le contexte mouvant des revendications concurrentes des années 1920.

Dans un premier temps, je propose un bref aperçu historique sur l'évolution du mouvement revuiste en France depuis la Belle Epoque et jusqu'aux années 1920. Cet aperçu vise à ancrer le projet de la revue dans un contexte qui, malgré les transformations qu'il connaît entre 1881 et 1920, est traversé par quelques tensions inhérentes au mouvement même qui a permis l'essor des publications, la naissance de la culture de masse avec l'accès élargi à l'information dans la deuxième moitié du XIX^{e} siècle. Certains traits des revues d'avant-garde, notamment leur opposition au journal ou leur revendication de l'internationalisme, s'expliquent aussi par les transformations retracées ici. L'analyse de l'importance des revues dans le développement de Dada ou dans l'établissement des réseaux artistiques internationaux permet aussi de mieux mettre en évidence par la suite en quoi *L'Esprit nouveau* s'écarte des modèles existants à son époque, tout en reprenant un discours déjà consacré par ces modèles, notamment en ce qui concerne l'internationalisme.

[5] La sociologie de la littérature a depuis longtemps montré, comme le note François Noudelmann, que « le refus comme la revendication de l'appellation avant-gardiste participent d'une lutte pour la légitimité, de sorte qu'il serait vain d'affirmer un tel ou tel courant relève ou non de l'avant-garde : le terme ne définit pas une catégorie littéraire, il est un effet dont il faut découvrir à chaque fois la source et le fonctionnement » (*Avant-gardes et modernité*, Hachette, 2000, p. 32).

Avant de finir par l'analyse de cette dimension du discours éditorial de la revue et après avoir esquissé le contexte historique du mouvement revuiste dans lequel *L'Esprit nouveau* s'inscrit, je m'intéresse aux circonstances de la rencontre des trois fondateurs, en me penchant plus particulièrement sur leurs différentes motivations. Cette discussion éclairera quelques-uns des principaux enjeux et transformations de l'activité artistique parisienne entre 1917 et 1920, en même temps que la définition de la revue en rapport, d'abord, par opposition, ensuite, à Dada. Alors que Dermée se situe dans le sillage d'Apollinaire, Ozenfant réclame un autre héritage, ainsi qu'une généalogie différente, plus théorique, de la modernité des années 1920, le cubisme, Pierre Reverdy et, à travers ce dernier, comme nous les verrons dans d'autres endroits de cette thèse, Mallarmé.

Dans un troisième temps, enfin, il s'agira de mettre en évidence la spécificité du programme éditorial de *L'Esprit nouveau* et son ambition de devenir un instrument majeur dans la reconstruction de la société après la guerre.

1. De la Belle Epoque a la « fievre » des revues des annees vingt

Naissance et essor des revues

Le développement des revues est étroitement lié à l'histoire de la presse et de l'édition et aux conditions socio-culturelles et économiques qui régissent ces dernières. En France, l'histoire de l'édition enregistre une progression globale régulière de la fin du XIX[e] siècle jusqu'en 1950, progression marquée par trois phases de ralentissement ou de stagnation : la première guerre mondiale et les années de l'immédiat après-guerre, les effets

de la crise de 1929 qui se manifestent en France à partir de 1931, et la seconde guerre mondiale. La presse est quant à elle en pleine expansion tout au long du XIX[e] siècle et dans la première moitié du XX[e] siècle, plus particulièrement de 1881 (lorsque fut votée la loi sur la liberté de la presse) à 1914. Grâce à des facteurs culturels, sociaux, économiques et technologiques particulièrement favorables (augmentation du lectorat grâce à une alphabétisation croissante de la population, perfectionnement des procédés de fabrication qui entraîne une forte baisse du coût du papier, innovations dans le domaine des techniques de l'illustration), a lieu durant cette période une explosion sans précédent de la production imprimée, tant de la presse périodique spécialisée, technique et scientifique, que de la presse culturelle partagée entre le pôle esthétique et les revues générales. Ce développement de la presse quotidienne et périodique reflète un élargissement des secteurs d'information qui répond à une diversification des intérêts et des publics. Le phénomène est en outre amplifié par la multiplication dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle des associations professionnelles, économiques, idéologiques et culturelles qui éditent nombre de prospectus, bulletins et brochures à visée propagandiste et informative[6].

La Belle Epoque des revues

L'histoire des revues connaît une explosion à la Belle Epoque, à partir des années 1880, avec un point culminant de 1908 à 1910[7]. Elle s'ensuit à une période où les réformes en matière de scolarisation et la généralisation de la reproduction photographique

[6] Cf. Isabelle de Conihout, « La conjoncture de l'édition », in Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, vol. 4, Fayard – Le Cercle de la Librarie, 1991 (1986), pp. 70-95 ; Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine XIX[e]-XX[e] siècle*, Seuil, 2004 ; Pierre Albert, « L'apogée de la presse française (1880-1914) », in Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou (dir.), *Histoire générale de la presse française*, t. III « De 1871 à 1940 », PUF, 1972, pp. 239-405.

[7] Michel Leymarie, « Introduction. La belle époque des revues ? », in *La Belle-Epoque des revues 1880-1914*, sous la direction de Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier, Eds. de l'IMEC, 2002, pp. 9-10.

provoquent l'essor des revues « éducatives » ayant pour but le rapprochement des artistes et du peuple, de l'art et de l'industrie. Sous l'impact du mouvement des arts décoratifs, relié au mouvement social, plusieurs revues, de la *Revue des arts décoratifs* (1880-1902) à *L'Art Social* (1891-1896) et au *Mouvement esthétique* (1901-1902), tentent de faciliter l'accès des masses à l'art et d'effacer les frontières entre « beaux-arts » et « arts industriels »[8]. Les revues d'art décoratif qui se multiplient entre 1890 et 1914 d'abord en Grande-Bretagne et en Allemagne, ensuite en France et en Italie, partagent un même projet : réformer l'environnement visuel. À travers leurs colonnes se confrontent diverses pratiques artistiques qui annulent la frontière entre arts majeurs (sculpture, peinture) et mineurs ou appliqués (décoration intérieure, art des jardins, art urbain), contribuant, par leur quête commune d'un « style moderne », à l'élargissement du domaine culturel, mais aussi aux débats sur la conception et la fabrication de l'objet artisanal ou de série. Elles élargissent ainsi le domaine de la presse aux thématiques de la modernité architecturale et préfigurent, par leur programme de formation d'un « goût moderne », certaines revues du XX[e] siècle. Les revues d'art décoratif se classent donc parmi les principaux supports ayant servi à l'élaboration des interrogations et thématiques modernistes[9].

Après l'affaiblissement du rêve du progrès et de l'accès généralisé au savoir par l'éducation populaire, qui s'est manifesté aussi par l'épuisement progressif du marché de la vulgarisation scientifique et des collections grand public dans les années 1880, de nouvelles collections de vulgarisation d'un plus haut niveau et de nouvelles revues proposent une réflexion sur les nouvelles sciences, à laquelle participent des scientifiques de renom. Parallèlement aux collections de vulgarisation lancées par Flammarion et Alcan, qui

---

[8] Christophe Prochasson, *Les années électriques (1880-1910)*, Eds. de la Découverte, 1991, p. 167.

[9] Sur les revues d'art décoratif, cf. Hélène Jannière, *Politiques éditoriales et architecture « moderne ». L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Eds. Arguments, 2002, pp. 10-18.

connaissent des best-sellers en série et qui visent un public plutôt restreint et cultivé[10], des revues scientifiques sont fondées par ces mêmes éditeurs, à l'adresse cette fois-ci d'un public spécialiste. *La Revue philosophique* dirigée par le philosophe Théodule Ribot et la *Revue historique* sont lancées par Alcan vers la fin des années 1870, suivies dans les décennies suivantes par plusieurs autres revues nées de la vogue de la psychologie, de la criminologie et de la sociologie. Associée à la ramification de plus en plus complexe des publics, la spécialisation de revues ne tardera pas au XX[e] siècle de creuser un écart entre le public savant et les lecteurs ordinaires et de participer à la divergence croissante entre les revues spécialisées et les revues de vulgarisation, à l'opposé de ce que fut la visée initiale du mouvement revuiste : informer, diffuser, faciliter l'accès à l'information scientifique[11].

C'est à ce moment, de fragmentation des savoirs et de professionnalisation des disciplines, d'une part, de constitution de l'autonomie du champ littéraire, de l'autre, que culmine la spécialisation des revues. La prolifération des *petites revues*[12] coïncide, au tournant du siècle, avec la constitution de la catégorie des intellectuels, dont les trajectoires et l'évolution sont repérables à travers les revues[13], ainsi qu'avec l'émergence et l'institutionnalisation des sciences sociales.

---

[10] *La Science et l'Hypothèse* d'Henri Poincaré publié en 1902 chez Flammarion se vend à 24 000 exemplaires avant 1914. À la fin du XIX[e] siècle, Alcan lance la Nouvelle collection scientifique, la Bibliothèque de philosophie contemporaine, la Bibliothèque d'histoire contemporaine et se lance aussi dans la science politique. E. Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine XIX[e]-XX[e] siècle*, *op. cit.*, pp. 78 et passim, 237.

[11] Benoît Lecoq, « Les revues », in *Histoire de l'édition française*, *op. cit.*, p. 357.

[12] Cf. Remy de Gourmont, *Les Petites Revues. Essai de bibliographie*, Librairie du Mercure de France, 1900, reprint Ent'revues, 1992. Bien qu'associée aux revues littéraires ou artistiques de petite taille et à faible diffusion, l'expression désigne plutôt les revues qui s'opposent aux grandes revues représentatives de l'*establishment* culturel. Cf. Michel Décaudin, « Formes et fonctions de la revue littéraire au XX[e] siècle », dans *Des revues d'art en Europe*, Ent'revues, Les Musées de la ville de Strasbourg, 1991, pp. 15-22.

[13] Chr. Prochasson, *Les années électriques (1880-1910)*, *op. cit.*, ch. 5 « Le monde des revues », pp. 155-194. Sur le rôle des revues d'idées au tournant du siècle, cf. *Cahiers Georges Sorel*, n° 5 « Les revues dans la vie intellectuelle, 1885-1914 », 1987.

Pour le seul domaine littéraire, on a enregistré entre 1870 et 1914 la création de plus de trois cents revues[14], qui témoignent d'un questionnement sans précédent des formes traditionnelles de la littérature, des espaces et des enjeux littéraires. À ce propos, Edouard Dujardin notait en réponse à une enquête :

> Les jeunes revues, les petites revues, les revues d'avant-garde sont la vie même de la littérature. Vous dites que leur étude serait « d'une utilité indéniable à qui voudrait étudier l'évolution de la littérature » ; je vais plus loin : elles représentent cette évolution même ; elles en sont à la fois le symbole et la réalité. Je ne parle que de ce que j'ai vu ; depuis 1885 et les commencements du symbolisme, c'est dans les jeunes revues que s'est réalisée l'histoire de la littérature française[15].

Aragon ne pensera pas autrement lorsque, pour son « projet d'histoire littéraire contemporaine » conçu en 1922 (*Littérature*, nouvelle série, n° 4), il inclura dans la liste des événements marquants des années dix et vingt les revues les plus importantes de l'époque.

Ces petites revues qui fonctionnent donc comme des « laboratoires pour les lettres[16] », selon l'expression consacrée par Paul Valéry, se positionnent, sur un mode qui privilégie l'éclectisme et la rupture, contre le modèle des grandes revues des élites (comme *La Revue des Deux Mondes*, conservatrice, ou *La Revue de Paris*, dreyfusarde) qui connaissent leur apogée à la même époque[17]. Il en va ainsi du *Mercure de France* (1890) d'Alfred Vallette, de *La Revue Blanche* (1889-1903) des frères Natanson, de *La Plume* (1889-1914) de Léon Deschamps, de *L'Ermitage* (1890-1906), les quatre plus importantes revues de cette période. Elles sont suivies, dans les premières années du XX[e] siècle par une série de revues d'orientations variées, dont *Les Marges* d'Eugène Montfort (1903-1908), *Le Festin d'Esope* (1903-1904) lancé par Apollinaire, *La Phalange* (1906-1914) de Jean Royère, *La Revue du temps*

---

[14] Cf. l'index des *Belles Lettres. Revue mensuelle des lettres françaises*, n° spécial 62-66 (déc. 1924), « Les revues d'avant-garde », enquête de MM. Maurice Caillard et Charles Forot, pp. 208-216.
[15] Édouard Dujardin, in *Belles Lettres*, « Les revues d'avant-garde », *op. cit.*, p. 138.
[16] « Remerciement à l'Académie Française », *Œuvres* I, Gallimard, Coll. « Bibl. de la Pléiade », 1957, p. 721.
[17] Cf. Pierre Lachasse, « Revues littéraires d'avant-garde », in *La Belle-Epoque des revues 1880-1914*, *op. cit.*, pp. 119-141.

présent (1907-1912), d'inspiration catholique, *Les Soirées de Paris* (1912-1914) qui rassemblent Max Jacob, André Billy, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Maurice Raynal.

On assiste donc durant cette période désormais connue comme la *belle époque* des revues[18] à la multiplication des revues, mais aussi à la multiplication et diversification de leurs formes. Cette émergence massive des revues se définit aussi par rapport à l'apparition concomitante d'une culture de masse avec laquelle les revues vont entretenir des rapports souvent tendus, ce qui contribue à creuser encore plus l'écart entre les revues à grand public et les revues minoritaires. Selon Jean-Yves Monnier, la culture de masse, propre au régime des médias, s'installe en France dans les années 1880, au moyen d'une « révolution culturelle silencieuse[19] » provoquée par le développement massif de la culture de l'écrit et, plus particulièrement, de la presse – le même qui contribua à l'expansion des revues.

Le manifeste du premier numéro de *L'Effort* (juin 1910), rédigé le plus vraisemblablement par Jean-Richard Bloch lui-même, témoigne de la complexité des enjeux reliés à l'activité revuiste, mais aussi de la profusion, voire de la saturation du paysage intellectuel décrit par les revues entre 1908 et 1910. Bloch accuse les effets pervers de cette ampleur qu'il tient pour responsable de la médiocrité et du dilettantisme des publications et de leur public :

> il semble bien que ce cadre soit aujourd'hui rempli à craquer. La revue s'est multipliée au point de devenir du fléau et de causer aux travailleurs de sérieuses inquiétudes. Est-il donc bien utile d'en fonder une de plus ? [...] L'article de revue bourgeonna sur la médiocrité comme un furoncle sur de la chair molle, et il secréta la substance sous l'espèce d'un produit

[18] Cf. *La Belle-Epoque des revues 1880-1914*, *op. cit.*

[19] Jean-Yves Mollier, « La naissance de la culture médiatique à la Belle Epoque : mise en place des structures de diffusion de masse », *La lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essai d'histoire culturelle*, PUF, 2001, p. 160. Les historiens de la culture placent vers 1850-1880, pour la Grande-Bretagne et la France, l'émergence d'une culture de masse, étroitement liée à l'essor de la presse qui profite de la révolution industrielle, des réformes scolaires et de l'alphabétisation.

> baptisé par décence : *la vulgarisation.* Et le public, affriandé, se délecta de cette vulgarisation avec un bonheur tel qu'on lança une revue nouvelle toutes les semaines que Dieu fit[20].

S'inspirant de ce phénomène de diversification des supports de presse et des publics correspondants, qui conduit à un pullulement des journaux et autres feuilles d'information dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle, le sociologue Gabriel Tarde donne en 1901 une nouvelle orientation aux études sur la psychologie sociale dont il est, avec Gustave Le Bon, le fondateur. Le journal inaugure pour lui une nouvelle ère, celle du public : « ce groupement purement abstrait et pourtant si réel, cette foule spiritualisée, élevée, pour ainsi dire, au second degré de puissance[21] ». Selon Tarde, le public place l'âge moderne sous le signe d'une sociabilité spécifique, instituée par des courants d'opinion agissant à distance, et définie par la passion incontrôlable de l'actualité et de « la conscience d'unanimité simultanée[22] ». Quelques années seulement plus tard, Karl Kraus, dont Benjamin et Adorno retiendront les diatribes contre le progrès, livrera un combat farouche contre cette tyrannie de l'actualité déchue en sensation hypnotique du fait divers, dont il détecte les symptômes mortifères dans la transformation du cerveau de l'humanité en « une *camera obscura* recouverte d'encre d'imprimerie[23] ». Ce qui pour Tarde s'imposait comme le signe le plus net de la vie civilisée, avec ses avantages et dangers à la fois, n'est, pour Kraus, que le signe avant-coureur de la barbarie. On y reconnaît l'un des leitmotivs du discours des revuistes, surtout des hommes de lettres et des artistes d'avant-garde, qui eurent par rapport au journal comme instrument idéologique, à la publicité et autres éléments de la culture de masse des attitudes souvent contradictoires, de négation et d'attraction. C'est, en effet, contre « [l]'ignominie de la presse

---

[20] Supplément à *l'Effort*, 1, juin 1910, « Manifeste », pp. 1-2. Cité par Chr. Prochasson « *L'Effort libre* de Jean-Richard Bloch (1910-1914) », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle (Cahiers Georges Sorel)*, n° 5, 1987, pp. 106-107.

[21] Gabriel Tarde, *L'opinion et la foule* (1901), Editions du Sandre, 2007, p. 11.

[22] *Id.*, pp. 15 et 10.

[23] Karl Kraus, « Apocalypse » (1909), *La littérature démolie*, trad. fr. par Yves Kobry, Rivages Poche, 1993, pp. 149-150.

malaxeuse d'immondice, de la petite et grande presse qui débitent le savoir comme la machine à cochons en laissant la masse stationnaire à sa stupidité initiale », que bon nombre des attaques dada vont se diriger[24]. D'où le refus de certaines revues à se transformer en une affaire de commerce ou de « bruit » inutile, de s'associer à l'entreprise de la grande presse synonyme d'une massification du savoir. D'où aussi l'aspiration d'autres revues à un internationalisme qui dépasserait les nationalismes guerriers entretenus par les journaux.

Les années vingt et les avant-gardes : une nouvelle « Internationale »

Ralentie brusquement par la guerre, la production de la presse française reprend difficilement en 1919, touchée par la dévaluation de la monnaie et les coûts de fabrication, et subit d'importantes transformations, surtout au niveau de la réflexion sur la situation et le rôle qui lui sont désormais dévolus. Le marché de la presse connaît un léger ralentissement par rapport au siècle précédent, dû peut-être aussi à l'instabilité du lectorat et à sa grande mobilité alors que la presse périodique est au contraire, en pleine progression[25]. L'explosion du phénomène dans les années vingt, qualifiée de « fièvre » éditoriale spécifique à la France par un observateur comme Paul Colin[26], lui-même animateur de plusieurs revues belges, marque le commencement d'une deuxième « belle époque » des revues et surtout d'un âge d'or des revues d'art[27].

---

[24] Christian [pseudonyme de Georges Herbiet], « La solution de l'indifférence comme solution de continuité » (1921), dans *Cahiers de l'Association internationale pour l'étude de dada et du surréalisme*, n° 2 (1968), p. 205.

[25] *Histoire générale de la presse française*, t. III « De 1871 à 1940 », *op. cit.*, p. 457.

[26] « Une autre remarque générale : en France, chaque librairie est encombrée par les revues, et le plus grand comptoir leur est généralement réservé. L'Allemagne ne connaît pas cette fièvre et on éprouverait des difficultés à citer une demi-douzaine de périodiques d'une réelle importance. » *Allemagne 1918-1921*, Rieder, 1923, p. 271. Pour le domaine littéraire, l'inventaire de Richard L. Admussen (*Les Petites Revues Littéraires 1914-1939. Répertoire descriptif*, Librairie A.G. Nizet, 1970) enregistre 268 titres paraissant à Paris, en province et à l'étranger.

[27] Le genre de la revue d'art apparaît le plus probablement en Allemagne entre 1830 et 1880, lié à l'activité des Académies. Les revues tiennent à ce moment un rôle important dans la formation d'un solide réseau de correspondants, avant même la formation des Etats nationaux, et fonctionnent comme Sociétés. L'éclectisme

L'activité revuiste parisienne reprend dès la fin de la guerre, marquée, en 1919, par deux événements majeurs pour l'histoire littéraire : la relance des parutions de *La N.R.F.* (interrompues en 1914), et de son projet de définir le « classicisme moderne », et la fondation de *Littérature* qui réunit autour de ses directeurs, Aragon, Breton et Soupault, le futur groupe surréaliste. De 1919 à 1922, cette activité décuple de façon exponentielle. *Action* de Florent Fels et Marcel Survage (1920-1922, 12 numéros et un hors-série), *La Revue de l'Epoque* de Macello-Fabri (1919-1923, 32 livraisons), *L'Art libre* de Paul Colin (1919-1922, 53 numéros), *Le Nouveau Spectateur* de Roger Allard (1919-1921, 20 numéros), *Images de Paris* de Elie Richard (1919-1927, 67 livraisons), *La Rose rouge* de Maurice Magre et Pierre Silvestre (1919, 16 livraisons hebdomadaires), *Les Feuilles d'art* (1919-1922, 12 numéros), *Aventure* (novembre 1921), animée par Roger Vitrac, René Crevel et Marcel Arland, sont quelques-uns seulement des titres nés de cette intense activité[28]. Elle est due en partie à la contagion provoquée par la vague dada qui se propage de revue en revue avant son extinction parisienne en avril 1922. En 1919, Francis Picabia relance *391* à Paris[29], et lui fait succéder en avril 1920 *Cannibale*, suivie à son tour par *Pilhaou-Thibaou* en 1921. Ayant quitté Zürich pour Paris en 1920, Tzara continue ici la publication de *Dada*[30] : le *Bulletin Dada* et *Dadaphone* paraissent en février et

---

universaliste qui marque les revues fait place durant le XIX[e] siècle à « un éclectisme plus spécifiquement archéologique et artistique » (Yves Chevrefils Desbiolles, « La dimension internationale des revues d'art », in *Des revues d'art en Europe*, *op. cit.*, p. 10). L'émergence du marché d'art et de ses critiques et le développement des techniques d'impression de l'image pendant le XIX[e] siècle contribuent à la consolidation du genre de la revue d'art et à la multiplication de ses formes. Cf. Anthony Burton, « Nineteenth-century Periodicals », in *The Art Press: Two Centuries of Art Magazines*, Trevor Fawcet, Clive Phillpot (dir.), Victoria and Albert Museum – The Art Book Company, Londres, 1976, pp. 3-10. Pour un historique des périodiques d'art en France de la fin du XVIII[e] siècle au début du XX[e] siècle, cf. Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris 1905-1940*, *op. cit.*

[28] Activité à laquelle il faudrait ajouter les revues modernistes fondées à Paris par les nombreux exilés américains ou anglais : *The Little Review* (1914-1929) qui publie entre 1918 et 1920 *Ulysses* de Joyce ou *Secession* (1922-1924) qui publie des textes par Aragon, Arp, Soupault, Tzara, mais aussi par William Carlos Williams, Wallace Stevens. Suivront *This Quarter* (1925-1932) et *transition* (1927-1938).

[29] La revue *391* (1917-1924) est publiée d'abord à Barcelone (n° 1-4, 1917), puis à New York (n° 5-7, 1917), à Zurich (n° 8, février 1919) et à Paris (n° 9-19).

[30] Dada (1917-1921, 7 livraisons) : *Dada 1-Recueil artistique et littéraire* (juil. 1917), *Dada 2-Recueil artistique et littéraire* (Zurich, déc. 1917), *Dada 3* (Zurich, déc. 1918), *Dada 4/5-Anthologie Dada* (Zurich, mai 1919), *Dada 6-Bulettin Dada* (Paris, février 1920), *Dada 7-Dadaphone* (Paris, mars 1920), *Dada au grand air-Der Sängerkrieg in Tirol* (sept.

mars 1920. Eluard crée en février 1920 *Proverbe* (6 numéros jusqu'en juillet 1921), Paul Dermée et Céline Arnauld lancent chacun les éphémères *Z* (mars 1920) et *Projecteur* (mai 1920). Comme le note Dominique Baudouin,

> Les petites revues semblent se multiplier, pendant le premier semestre de 1920, non par hasard mais par une sorte de calcul publicitaire, bien dans l'esprit du mouvement, visant à donner à la Presse et au public une impression d'activité foisonnante. Et ce premier printemps, il s'agit bien moins de concurrence que d'émulation entre ces divers organes d'avant-garde qui, chacun avec sa nuance propre, se colorent tous de l'esprit de renouvellement radical apporté par Dada[31].

Insistons ici sur le rôle important joué par les revues au sein du mouvement dada, plus peut-être que dans tout autre mouvement d'avant-garde. « Le périodique [...] semble avoir été l'instrument de prédilection des Dadaïstes[32] », note à ce propos Michel Sanouillet. Alors que le futurisme se fit connaître à travers les manifestes, les tracts, les expositions du groupe, ainsi que les multiples conférences et manifestations organisées par F.-T. Marinetti à échelle européenne, la diffusion de Dada, depuis sa base à Zurich de 1916 à 1917, et ensuite, depuis ses différents centres européens (Berlin, Cologne, Hanovre), se fait essentiellement à travers les revues, et cela « sans qu'il y ait eu, apparemment, de système fédérateur et diffuseur de consignes[33] ». En effet, à la différence de Marinetti qui gère, sur le modèle des campagnes électorales, une véritable industrie de diffusion du futurisme, Tzara, bien qu'influencé par l'usage futuriste des moyens de publicité et de propagande, donne à la propagation du mouvement une dynamique différente. Depuis Zurich, il multiplie les correspondances et les contacts avec les artistes à l'étranger. S'en suivent échanges de revues, de poèmes, d'illustrations, d'annonces de parution, envois de papillons publicitaires. Ainsi,

---

1921, Paris). Les numéros 1-7 ont été réédités dans *Dada Zurich-Paris 1916-1922 : Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le cœur à barbe*, Jean-Michel Place, 1981. Pour l'histoire de Dada à Paris, cf. M. Sanouillet, *Dada à Paris, op. cit.*

[31] *Dada : réimpression intégrale et dossier critique de la revue publiée de 1917 à 1922 par Tristan Tzara*, t. II, Nice, Centre du XX[e] siècle, 1976-1983, p. 59.

[32] *Francis Picabia et "391"*, t. II, Eric Losfeld, 1966, p. 7.

[33] Henri Béhar, Catherine Dufour, « Dada, circuit total », dans *Dada circuit total*, Les Dossiers H, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, p. 7.

son débarquement à Paris, très attendu par le groupe de *Littérature*, est précédé par l'accueil que lui ménagent les revues *SIC* (1916-1919) de Pierre Albert-Birot et *Nord-Sud* (1917-1918) de Pierre Reverdy et par les numéros de la revue *Dada*. D'abord réservé quant à la mise en page encore sage des deux premiers livraisons, Albert-Birot ne cache plus en 1919 son enthousiasme par rapport aux publications dadaïstes qu'il reçoit de Zurich[34]. Tzara multiplie moyens et ruses pour assurer la diffusion des numéros de *Dada*, allant jusqu'à préparer, pour contourner le problème de la censure, des numéros doubles, en français en allemand, destinés chacun à un public différent (il s'agit du n° 3 et du n° 4-5). S'y ajoute le soin qu'il met dans la fabrication, souvent artisanale, de la publication, dont les numéros (et parfois, à cause de la pénurie des moyens, les exemplaires d'un même numéro) changent de format et de couleur de papier et ont chacun une édition de luxe. Il donne ainsi le ton à une pratique et à une activité qui sera l'une des marques de fabrique de Dada.

À partir du n° 3 (déc. 1918), Tzara prend ses distances avec le format de « recueil littéraire et artistique » et la composition traditionnelle qui avaient caractérisé les deux premières livraisons et l'unique numéro de *Cabaret Voltaire* (1916) lancé par Hugo Ball. Par la mise en page dynamique et un usage de la typographie inspiré par les enseignes publicitaires, les feuilles de *Dada* mettent en œuvre dorénavant l'une des injonctions du manifeste de 1918 publié dans le même numéro : « Chaque page doit exploder [*sic*], soit par le sérieux profond et lourd, le tourbillon, le vertige, le nouveau, l'éternel, par la blague écrasante, par l'enthousiasme des principes ou par la façon d'être imprimée[35] ». Conjointement aux manifestations Dada qui continuent à Zürich, cette nouvelle dynamique de la revue basée sur

---

[34] Sur cette revue et son ouverture à Dada, cf. Henry Béhar, « *Sic*, au carrefour des influences », in *Dada, circuit total*, *op. cit.*, pp. 68-73.

[35] Breton utilise lui aussi la métaphore incendiaire pour rendre compte de l'effet de ce numéro : « J'ai découvert les deux premiers numéros de *Dada* chez Apollinaire [...]. Mais c'est seulement *Dada 3*, parvenu à Paris au début de 1919, qui mettra le feu aux poudres » (*Entretiens 1913-1952*, Gallimard, coll. « Idées », 1969, p. 58).

les principes du mixage, de la juxtaposition, du montage, fait passer le mouvement à une deuxième phase, plus négatrice et anticonformiste[36], où l'accent tombe moins sur la convergence vers un but commun que sur l'implosion interne qui mine l'idée même d'unité et de convergence. En effet, si Tzara écrivait à Picabia le 4 décembre 1918 : « J'aimerais faire de *Dada* une revue où toutes les nouvelles tendances soient représentées[37] », l'ouverture ne s'accompagne cependant d'aucune visée synthétique. *Dada* rejoint ainsi le rang de ces « revues créatrices de mouvements littéraires », définies plus tard par Tzara comme « des revues qui non seulement reflètent un état d'esprit existant, mais qui s'élaborent au fur et à mesure de leur développement, parallèlement au processus même de leur croissance[38] ». Le mouvement ne se distingue pas ici de son véhicule, de son moyen de diffusion, qui non seulement le transmet, mais le déclenche. « La typographie de *Dada 3* est une manifestation en soi[39] », en dira Tzara. Pour Michel Sanouillet, « *Dada* FUT le mouvement[40] ». Ceci est d'autant plus vrai que les revues restent ici les seuls témoins d'une activité qui comprenait d'autres formes de manifestation, d'autres espaces de performance.

C'est donc grâce à cette revue (et à celles qui s'en suivirent dans les principaux foyers du mouvement), que l'on peut parler d'un esprit ou d'un groupe Dada et que le groupe n'est jamais fixe, mais en perpétuelle reconfiguration. Selon André Béhar et Catherine Dufour, « Dada nous apparaît comme un groupe plus fort que la somme de ses composantes, où l'autorité n'appartient à personne en particulier. Il suffit de se proclamer Dada, de se reconnaître dans le Mouvement, pour en être un membre à part entière[41] ». Le mouvement est ici plus une affaire de périodiques que de groupes, de doctrines ou d'individualités ; il y a

---

[36] Cf. Michel Giroud, « Daderidada, chanson », in *Dada Zurich-Paris 1916-1922*, *op. cit.*, pp. 7-10.
[37] Lettre reproduite dans Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 454.
[38] « Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie », in T. Tzara, *Œuvres complètes*, t. V (1924-1963), Flammarion, 1982, p. 456.
[39] *Id.*, p. 509.
[40] *Dada : réimpression intégrale et dossier critique*, t. II, *op. cit.*, p. ix.
[41] « Dada, circuit total », *op. cit.*, p. 8.

autant de « Présidents et Présidentes[42] » que de participants engagés dans l'espace décrit par les revues et manifestations Dada. Le simple fait de lancer une revue à l'enseigne Dada, comme le firent Paul Dermée et Céline Arnauld, compte comme adhésion à ce mouvement de présidents sans membres ou de membres sans présidents, mouvement qui, au demeurant, ne s'en voulait pas un, car il « naquit [...] d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté[43] ».

Le rôle des revues dans la construction d'une identité de groupe se vérifie, au pôle opposé, dans le cas de la revue hollandaise *De Stijl*, qui doit sa visibilité et longévité à une rigueur du programme proche de l'intransigeance. Yve-Alain Bois note :

> L'histoire des débuts du Stijl est faite d'une série d'exclusions, d'alliances rompues avec tel ou tel membre fondateur ou même collaborateur invité parce que celui-ci est incapable de se plier aux exigences du programme. [...] Ce sectarisme a un avantage car la cohérence de la revue, même si elle repose souvent sur des contradictions théoriques qui éclatent à la moindre urgence, n'est que plus impressionnante. [...] la cohésion du Stijl, l'extraordinaire unité stylistique et théorique qui se dégage de la production de ses membres dans tous les domaines et qui est pour beaucoup dans l'effet durable que le mouvement aura su produire sur l'art et l'architecture de ce siècle vient en partie de son intolérance[44].

De nombreux membres de l'avant-garde ont témoigné de leur activité revuiste et des échanges internationaux qui s'effectuaient avant tout à travers les revues. Revuiste passionné dès l'âge de dix-huit ans, le poète, critique d'art et fondateur de *Cercle et Carré* en 1929, Michel Seuphor, atteste l'envergure du phénomène :

> Bien que des revues comme *Het Overzicht* et *Ça ira !*[45] ne pussent compter que sur un public des plus restreints, nous nous sentions nullement isolés. En effet, les revues d'esprit novateur, souvent fortement marquées par le dadaïsme, qui paraissaient alors dans diverses

---

[42] Cf. la liste des « Quelques Présidents et Présidentes » de tous les pays, au nombre de soixante-seize, dans *Dada 6-Bulletin Dada* (fév. 1920) et le « Manifeste du mouvement dada », *Littérature*, n° 13 (mai 1920), p. 1. À comparer avec la troisième de courverture de la revue *Manomètre* (juillet 1922 - janvier 1928) d'Emile Malespine : « Tout le monde peut collaborer à Manomètre. Pas de Comité de lecture. Les manuscrits sont tirés au sort. » Reprint avec une préface de Michel Carassou, Eds. Jean-Michel Place, 1977.

[43] Tzara, « Manifeste Dada 1918 », *Dada 3* (déc. 1918), repris dans *Dada est tatou. Tout est dada*, Henri Béhar (éd.), Flammarion, 1996, p. 205.

[44] « La leçon de *i10* », in Toke van Helmond (dir.), *i10 et son époque*, Institut Néerlandais, 1989, p. 9.

[45] Il s'agit de deux des plus importantes revues belges de l'époque, la première, en langue flamande, fondée en 1921 par Seuphor lui-même et par Geert Pijnenburg, et la seconde, en 1920, par le poète Paul Neuhuys.

> capitales, jetaient sur toute l'Europe un réseau d'activités similaires qui constituaient en soi une internationale de l'art naissant[46].

À lire ce genre de témoignages, l'avant-garde n'apparaît plus comme un phénomène découpé en une série de mouvements ou groupuscules aux revendications différentes et le plus souvent concurrentielles, mais, ainsi que le souhaitait Apollinaire, comme un courant unique défiant les frontières et les cloisonnements[47]. Le « réseau » l'emporte ici sur la singularité des activités et la revue apparaît comme l'espace par excellence de circulation d'une énergie commune, comme manifestation d'un esprit d'avant-garde global et dynamique, irréductible aux classements[48], dont *391*, avec ses renaissances itinérantes et ses origines cosmopolites (elle paraît successivement à Barcelone, New York, Zurich et Paris) représente peut-être le mieux la vocation migratrice transnationale et même transcontinentale. En dehors des institutions académiques,

> Toutes ces revues [*De Stijl*, *Mecano*, *The next call*], et bien d'autres encore (*Ma*, *Blok*, *Disk*, *L'Œuf dur*, *The Little Review*, *Pasmo*, *Maro*, *Manomètre*, *Noi*, *391*), nous apportaient un climat exaltant de communion dans un même esprit de liberté[49].

On retrouve cette idée de l'impact électrifiant des revues sur les réseaux des artistes d'avant-gardes, impact inversement proportionnel par rapport au succès auprès du grand public, chez le poète Paul Neuhuys, animateur d'une autre revue belge, *Ça Ira !* : « Si le cercle de nos abonnés demeurait restreint, le noyau de nos collaborateurs grossissait. L'action de *Ça Ira !* s'étendait au domaine de la peinture, de la musique, Mesens nous amena Auric, Satie[50] ».

---

[46] Michel Seuphor, « Perspective sur Dada, années vingt », *Cahiers de l'Association internationale pour l'étude de dada et du surréalisme*, n° 1, 1966, pp. 44-45.

[47] Seuphor, il est vrai, déclare sa réticence par rapport à toute forme de dogmatisme et son association avec Paul Dermée dans le lancement en 1927 de l'unique numéro de *Documents internationaux de l'Esprit nouveau* confirme son attachement à une idée fédérative et décentralisée de l'avant-garde.

[48] Pour une interprétation de l'avant-garde comme espace de circulation et énergie, voir F. Noudelmann, *Avant-gardes et modernité*, *op. cit.*, pp. 7-11. Sur l'importance des revues dans la diffusion des idées, voir Y. Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris*, *op. cit.*, pp. 90-91.

[49] Michel Seuphor, « Perspective sur Dada, années vingt », art. cité, p. 45.

[50] Paul Neuhuys, « La revue *Ça Ira !* » (1973), in *Ça ira !* (1920-1923), Bruxelles, Eds. Jacques Antoine, 1973, s.p. La petite revue résista en effet grâce à d'importants appuis parisiens : André Salmon, Cocteau, Cendrars, Pascal Pia. On doit à cette revue d'avoir fait connaître Charles Plisnier, Clément Pansaers, le dadaïste belge, Marcel

Les correspondances et mémoires des artistes de l'époque regorgent de ce genre d'exemples. Complétons le tableau par deux exemples bien connus des historiens des revues et des spécialistes des mouvements d'avant-garde. Depuis Lyon, Emile Malespine, un docteur amateur des lettres et des arts, réussit à lancer tout seul une toute petite revue *Manomètre* (1922-1928, 9 numéros qui, à l'exception d'un seul, ne dépassent pas généralement 16 pages), qui accueille les dadas comme Tzara et Soupault, mais qui s'ouvre aussi au constructivisme grâce à son intérêt pour l'architecture. « Polyglotte et supranational[51] », *Manomètre* publie un texte et une illustration de Ludwig (Lajos) Kassak, écrivain, peintre et animateur de la revue *Ma* (Budapest 1916-1919, Vienne 1920-1925), un texte de Mondrian (« Les arts et la beauté de notre ambiance tangible ») et des photographies des réalisations architecturales du Bauhaus de Gropius. Malespine serait ainsi le seul, avec Yvan Goll qui édite en 1922 *Les Cinq Continents. Anthologie mondiale de poésie contemporaine*, à publier des textes d'auteurs hongrois en France entre 1918 et 1928[52]. Autre témoignage de l'importance de ce réseau : dans son n° 8 de 1924, *De Stijl* mentionne non moins de soixante-sept revues d'avant-garde.

L'internationalisme et le polyglottisme sont inhérents aux avant-gardes, se manifestant sous forme de poèmes simultanés et autres formes d'écriture collective, poèmes phonétiques, langue *zaoum* qui visent principalement le renouvellement du langage poétique. À l'intérieur des créations collectives que sont les revues, outre la publicité réciproque qu'elles se réservent, les échanges se manifestent par l'alternance des langues pour les articles, qu'il s'agisse des numéros de *Dada* ou de revues comme *Zenit* (Zagreb 1921-1922, Belgrad 1923-1926) à tendance constructiviste. Celle-ci publie les articles des nombreux

---

Sauvage, Paul Joostens, Henry Michaux, Michel de Ghelderode, ainsi que des acteurs des milieux surréalistes belges.

[51] Sur la deuxième de couverture, *Manomètre* (*op. cit.*) annonce qu'il « Enregistre des idées/Indique la pression sur tous les méridiens / Est polyglotte et supranational. »

[52] Cf. Marc Martin (éd.), *Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002, p. 8. La revue belge *Ça ira* présente dans le n° 20 (janv. 1923), Ludwig Kassak, poète et peintre.

collaborateurs étrangers souvent dans leur langue d'origine, au prix d'une cohérence et d'une direction bien définie du projet de la publication, qui tourne ainsi au « babélisme[53] ». Même un article en esperanto y voit le jour, symptôme d'une utopie d'un langage universel qui accompagne les références à Babel entretenues par les avant-gardes et l'exaltation de la confusion et de la polysémie des langues[54]. Certes, ce multilinguisme représente aussi la condition d'accès à une audience élargie, le moyen de sortir de l'isolement et de la marginalité, surtout pour ce type de revues de l'Europe centrale. Mais, malgré l'impression de circulation effrénée à travers l'Europe, l'existence des revues se déploie dans des circuits, somme toute, fermés et fragiles, ce qui démontre que la dimension internationale, tout en répondant à une réalité, fait partie plutôt d'une stratégie cultivée par les avant-gardes artistiques, voire d'une construction volontariste[55]. Un autre propos de Seuphor le confirme :

> L'information circulait très rapidement par des revues telles que *Praesens* et *Blok* en Pologne, par *Disk*, en Tchécoslovaquie, par l'action de Kassak [...]. Le monde était petit à l'époque. Sur l'Europe, le réseau comprenait quelques points d'attache qui communiquaient à travers les numéros des revues. Très peu de choses, en fait, et sans aucun public. Elles étaient éditées à quelques centaines d'exemplaires, parfois même quelques dizaines, immédiatement expédiés, en échange d'autres comme un *network* qui nous tenait informé de la seule chose qui fut intéressante[56].

C'est pour cela d'ailleurs que les futuristes, comme les dadaïstes, mais à une échelle et avec des visées différentes, utilisèrent les journaux, les tracts, les prospectus, les affiches comme moyens de diffusion en dehors des milieux limités circonscrits par la circulation des revues.

---

[53] Cf. *Les avant-gardes et la tour de Babel. Interactions des arts et des langues*, sous la direction de Jean Weisgerber, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000.

[54] Cf. Irina Subotic, « La revue *Zenit* et ses promoteurs », *Ligeia. Dossiers sur l'art*, n° 5-6 (avril-sept. 1989), pp. 107-115. Pour une analyse des formes que prend le mythe, entre « babélisme assumé » et « quête de langue prébabélienne », cf. Anne Tomiche, « Babel et les avant-gardes futuristes et dadaïstes », dans *Les mythes des avant-gardes*, études rassemblées et présentées par Véronique Léonard-Roques, Jean-Christophe Valtat, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 153-167.

[55] Cf. H. Jannière, « Une image forcée ? Des revues polyglottes, le réseau de l'"internationale" de l'avant-garde », in *Politiques éditoriales et architecture « moderne »*, *op. cit.*, pp. 43-48.

[56] Seuphor, *Une vie à angle droit*, propos recueillis par Christiane Germain et Paul Haim, Eds. de la Différence, « Une vie pour l'art », 1988, p. 29.

À Berlin, la revue *Der Dada* fait directement référence à l'internationale communiste et à son mode d'organisation, se présentant comme « Zentralamt des Dadaismus » (bureau central du dadaïsme) et exigeant, dans un tract joint à son premier numéro, « L'union internationale et révolutionnaire de tous les hommes et femmes créatifs et intellectuels fondée sur un communisme radical[57] ». Mais de toutes les revues Dada, c'est peut-être *Merz* de Kurt Schwitters qui entre 1923 et 1924, depuis Hanovre, noue le plus de contacts avec les directeurs et collaborateurs d'autres revues européennes. À la transgression des barrières entre les langues et les pays, qui fut dès le début la marque de Dada, s'ajoute ici surtout une ouverture à toutes les orientations artistiques, qu'elles soient constructivistes ou expressionnistes ; le « babélisme » se mue ainsi en polyphonie. Que Schwitters fût interdit d'accès au Club dada de Berlin un certain temps démontre que l'internationalisme affiché de ces groupes a aussi son revers, et que le modèle du groupement et de l'organisation politique, parodié ou non, fonctionne dans les deux sens : là où il y a adhésion et institutionnalisation, il y a aussi exclusion. L'idéal d'une « république des arts et des lettres » alternative, d'une « internationale des idées et des formes nouvelles[58] » cache aussi, comme le rappellent les spécialistes de revues, une réalité faite de concurrence et d'intérêts commerciaux. Cependant, au-delà de la différence de contexte et de programme entre un anarchiste humaniste comme Seuphor et des engagés politiques comme les dadas de Berlin, plus portés au pamphlet, à la critique et à la satire, ou entre ces derniers et les dadas de Hanovre, moins enclins à la propagande et à la subversion, ce qu'il faut retenir c'est une aspiration commune à

---

[57] Tract signé par Jefi Golyscheff, Raoul Hausmann et Richard Huelsenbeck, joint à *Der Dada 1* (juin 1919). Traduction française par Raoul Hausmann, *Qu'est-ce que le dadaïsme et que veut-il en Allemagne ?* in *Dada Berlin 1916-1924. Documents d'art contemporain*, n° 1, ARC 2 & Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1976 ; repris dans Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, nouvelle éd. par Marc Dachy, Allia, 1992, p. 183. Cf. Valérie Colucci, « Les revues Dada à Zurich et en Allemagne (1916-1924). Immersion dans le temps et évasion hors du temps », in *Dada circuit total*, *op. cit.*, pp. 205-215.

[58] Michel Seuphor, *L'Art abstrait II, 1918-1938*, 1972, p. 45, cité par Yves Chevrefils Desbiolles, « La dimension internationale des revues d'art », art. cité, p. 21. Voir aussi *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe 1900-1950*, sous la direction de Gérard Monnier et José Vovelle, Publications de la Sorbonne, 1994.

l'internationalisme que renouvelle chaque manifestation singulière. « L'art doit devenir international ou il périra[59] » – le mot d'ordre de l'Union des Artistes Progressistes Internationaux à Düsseldorf en 1922 résume une nécessité qui se fait sentir partout en Europe en même temps que sa transformation en doctrine.

Les revues tiennent donc une place de prédilection dans l'ensemble des dispositifs d'intervention et de diffusion par lesquels les avant-gardes et, plus généralement, les promoteurs d'un mouvement d'art moderne entrent en contact et se font connaître au-delà de leurs cercles et groupes d'origine : agitations et manifestations, conférences, foires et congrès, galeries[60] et expositions[61], librairies[62], maisons d'édition, correspondances. Lieux ouverts à l'expérimentation, les revues s'affirment aussi le plus souvent comme points de rencontre qui permettent l'organisation et la prise de conscience collectives. Elles rendent compte d'une activité qui déborde les cadres historiques, théoriques et géographiques des mouvements majeurs que l'historiographie traditionnelle s'est longtemps plu à distinguer, en

---

[59] « The long dreary spiritual isolation must now end. Art needs the unification of those who create. Forgetting questions of nationality without political bias or self-seeking intention our slogan must be : "Artists of all nationalities must unite". Art must become international or it will perish. » « Founding Proclamation of the Union of Progressive International Artists », in *De Stijl* 5, n° 4 (1922), pp. 49-52, tr. Nicholas Bullock, in Stephen Bann (éd.), *The Tradition of Constructivism*, New York, Viking, 1974, p. 59. Sur cette dimension, voir Timothy O. Benson (éd.), *Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2002.

[60] Par exemple, les Galeries de Paul Guillaume et de Léonce Rosenberg à Paris, la galerie *Der Sturm* de Herwarth Walden à Berlin. Sur le modèle de cette dernière, la salle de rédaction de *Ma*, surtout à Budapest, sert aussi de salle d'exposition et de concert. Cf. Krisztina Passuth, *Les avant-gardes de l'Europe centrale 1907-1927*, Flammarion, 1988, p. 132.

[61] Les expositions de *Der Sturm*, l'exposition de 1924 de la revue yougoslave *Zenit* et, la même année, celle de la revue roumaine *Contimporanul* (Le Contemporain) en sont quelques exemples. *Der Sturm* sert ainsi parfois de catalogue pour les expositions organisées par la revue, assumant un rôle de médiateur entre les pôles de la production et de la consommation artistique. Cf. Helen Boorman, « *Der Sturm* : A Forum for German Expressionism », in « Art Magazines in the Twentieth Century », *Art International*, n° 5 (winter 1988), pp. 9-23. Pour une vue d'ensemble sur les expositions des groupes d'avant-garde de l'Europe centrale, voir K. Passuth, « The exhibition as a work of art : avant-garde exhibitions in East Central Europe », in *Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, *op. cit.*, pp. 226-246.

[62] La librairie de Simone Monnier ou de Sylvia Bleach à Paris, ou la Librairie et Maison d'Art *Au Bel Exemplaire* fondée à Saint-Raphaël par Christian [Georges Herbiet], ami de Crotti, Picabia, Ezra Pound. Entre 1920 et 1923, celle-ci se veut un foyer de diffusion de l'art moderne à travers des livres, gravures et tableaux, mais aussi des revues de tout genre. Cf. Christian, « Annales du Pélican » (mars 1966), *Cahiers de l'Association internationale pour l'étude de dada et du surréalisme*, n° 2 (1968), p. 190.

masquant souvent les phénomènes réels de contamination, d'échanges ou, plus simplement, de cohabitation entre groupes, programmes et poétiques. Car si les revues sont l'espace de circulation d'une énergie commune aux manifestations multiples, elles permettent aussi d'observer les mutations, les transferts ou les radicalisations de ces projets collectifs.

Nous verrons dans les chapitres suivants que ceci est particulièrement vrai dans le cas de *L'Esprit nouveau.* Deux formes d'internationalisme et d'aspiration à la communauté s'affrontent à travers les différentes enjeux des fondateurs de la revue.

2. FONDATION DE *L'ESPRIT NOUVEAU*

« Un plus grand besoin de structure »

Comme beaucoup de projets de revues, *L'Esprit nouveau* est né autant du hasard des rencontres de ses fondateurs que de la préméditation de leurs gestes et prises de position. Les premiers numéros de *L'Esprit nouveau* portent la trace d'un malentendu et d'une rencontre apparemment impossible. Elle se joue autour du poids à donner à l'héritage d'Apollinaire – revendiqué par Dermée, mais volontairement mis à distance par Ozenfant et Jeanneret. *L'Esprit nouveau* se fait-il rassembleur de l'avant-garde internationale ou bien prolonge-t-il l'ambiguïté de la conférence « L'Esprit nouveau et les Poètes » que le poète donne en novembre 1917[63] ? Dans celle-ci, en effet, Apollinaire, tout en se faisant le héraut d'un esprit poétique libre d'esthétisme et capable d'englober « toutes les écoles, depuis le

[63] « L'Esprit nouveau et les Poètes » (nov. 1917), in *Œuvres en prose complètes*, t. II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergue et Michel Décaudin, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1991, pp. 941-954. La version intégrale de la conférence est publiée par Margaret Wijk, *Guillaume Apollinaire et l'esprit nouveau*, Lund, CVK Gleerup, 1982, p. I-XXI.

symbolisme et le naturisme », tout en annonçant son élargissement à de nouveaux domaines de la vie et à des synthèses des arts encore inconnues, en délimite aussi le champ, le faisant dépendre du « solide bon sens » et de la discipline des classiques. Le conflit et finalement la rupture entre les animateurs de la revue, dont je retracerai ici l'histoire, éclairent quelques-uns des enjeux d'une période artistique où se décident les deux grandes directions des années 1920 : la construction et la subversion, ou, pour reprendre deux mots d'Apollinaire, l'ordre et l'aventure[64].

L'éloignement radical de la revue de ce qui devait être son premier modèle, consacré par les avant-gardes (*petite revue*), et son adoption d'une forme institutionnelle (*grande revue d'esthétique et d'art*) soulignent en même temps le passage d'une forme d'échange et de cosmopolitisme à une approche autrement totalisante des rapports entre les arts et les activités humaines. La première s'est souvent pensée en marge ou au-dessus des liens sociaux traditionnels, alors que la seconde privilégie les universaux et combat le « babélisme ». Le passage d'un modèle à l'autre, comme nous allons le voir, opère aussi le déplacement des contenus de mots d'ordre comme celui de *synthèse*. Si la synthèse visée par Dermée est assez vaste et sémantiquement instable, voire incohérente à force d'une trop grande ouverture, pouvant s'accommoder de tous les ismes de l'époque, dans le programme mis en place par Ozenfant et Le Corbusier, la synthèse privilégie le dénominateur commun de l'ordre dans la multiplicité des points de vue.

Lorsque le peintre Amédée Ozenfant rencontre d'abord le futur architecte Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), ensuite, au lendemain de la Grande Guerre, le poète Paul Dermée, la scène artistique et littéraire parisienne est en pleine reconfiguration. De 1916, et le retour d'Apollinaire du front, à 1918, l'année de la mort du poète, la vie artistique reprend

[64] « Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention/De l'Ordre et de l'Aventure. » « La jolie rousse », *Calligrammes* (1917).

lentement à Paris. « C'était l'époque où *Art et Action*, *Lyre et Palette* et nos modestes séances dispensaient à peu près toutes les munitions intellectuelles de la capitale[65] », se rappelle Adrienne Monnier. Avant de laisser la place en 1919 au laboratoire expérimental de théâtre *Art et Action*, le groupe *Art et Liberté* s'affirme en 1916 comme une « association pour l'affirmation et la défense d'œuvres modernes ». Il s'agit d'un groupe assez hétéroclite, où se côtoient poètes (Fernand Divoire, Henri-Martun Barzun), musiciens, peintres (Raymond Duchamp-Villon, Albert Gleizes, André Lhote, Amédée Ozenfant, Gino Severini), l'architecte Auguste Perret. Entre 1917 et 1919, ce cercle organise plusieurs soirées de poésie, musique et danse consacrées au simultanéisme, au futurisme, à « l'esprit nouveau » d'Apollinaire, à l'art de l'Extrême-Orient, dans des Galeries ou des ateliers d'artistes[66]. L'association *Lyre et Palette*, qui réunit Apollinaire, Cendrars, Max Jacob, André Salmon, Pierre Reverdy, Cocteau, organise elle aussi entre 1916 et 1918 des séances consacrées à la poésie, des conférences, ainsi que des expositions et des concerts, où se manifeste le futur Groupe des Six. À ces manifestations s'ajoutent en mai 1917 la représentation de *Parade*, ballet de Cocteau, Picasso et Satie et, le mois suivant, celle, par Albert Pierre-Birot, du « drame surréaliste » *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire.

Ozenfant participe à ce réveil artistique, en organisant trois expositions entre décembre 1915 et juin 1916 dans le salon de couture de Germaine Bongard (sœur du couturier Paul Poiret), auquel il est associé. Parallèlement, il fonde et dirige la revue *L'Elan* (1915-1916). Comme son nom l'indique, celle-ci est destinée à rallier les peintres et les poètes dissipés par la guerre : « *L'Elan* s'affirme ainsi la revue de l'avant-garde des recherches de l'Art et de l'Esprit ; il accueille tout effort libre et témoigne que la guerre n'a pas ralenti en

---

[65] *Rue de l'Odéon*, Albin Michel, 1989 (1960), p. 68.

[66] Cf. Michel Corvin, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres. Le laboratoire Art et Action*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, pp. 21-119.

France l'élan de la pensée[67] ». Les peintres Segonzac, Derain et Picasso, les poètes Paul Fort, Max Jacob, Apollinaire font partie des collaborateurs de cette revue soignée au message plutôt ambigu. En effet, elle est partagée entre le soutien des recherches novatrices – Ozenfant pratique quelques expérimentations typographiques et prend notamment la défense du cubisme contre les critiques réactionnaires qui attaquent les prétendues origines germaniques du mouvement – et leur intégration dans une série de valeurs modérées, voire normatives, par « la propagande de l'Art français, de l'indépendance française, en somme du véritable esprit français[68] ».

Du contact avec les cubistes, Juan Gris notamment, mais aussi Braque et Picasso, naît dans le domaine de la poésie la réflexion théorique la plus importante de cette époque : celle de Pierre Reverdy. Elle s'élabore dans sa revue *Nord-Sud* (1917-1918) qui, avec *Le Mot* (1914-1915) du décorateur Paul Iribe et de Cocteau, *L'Elan* d'Ozenfant et *Sic* (1916-1919) de Pierre Albert-Birot, constitue l'essentiel de l'activité revuiste pendant la guerre. Dans un article publié en 1921 dans *L'Esprit nouveau*, Reverdy résume l'état d'esprit qui a motivé la fondation de *Nord-Sud* et qui a marqué un décalage notable par rapport aux projets éclectiques de *Sic* et même des *Soirées de Paris* d'Apollinaire :

> En 1916 – le moment était venu où l'on pouvait parler d'*esthétique*, je l'ai fait dans *Nord-Sud* parce que l'époque était à l'organisation, au rassemblement des idées, parce que la fantaisie faisait place à un plus grand besoin de structure et que ce sentiment parlait assez fort en moi, pour que je fondasse une revue pour l'exprimer et pousser une idée à la réalité[69].

Une orientation vers la réflexion théorique, dont le besoin de rigueur et d'exactitude conceptuelle est parfois confondu avec les signes annonciateurs du retour à l'ordre, se met

---

[67] *L'Elan*, n° 8 (1er janvier 1916), p. 3.
[68] *L'Elan*, n° 1 (15 avril 1915), p. 2.
[69] « L'Esthétique et l'esprit », *EN*, n° 6 (mars 1921), p. 671, repris dans P. Reverdy, *Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Flammarion, 1975, pp. 173-74. Etienne-Alain Hubert est revenu sur les circonstances de la création de *Nord-Sud* et le contexte culturel de la revue dans la préface à la réédition de la revue (Eds. Jean-Michel Place, 1980), reprise dans *Circonstances de la poésie – Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Klincksieck, 2000, pp. 47-59.

en place avec le projet de *Nord-Sud*. À l'écart de la propagande et du militantisme nationalistes qui avait dominé dans les projets revuistes précédents[70], Reverdy élabore une théorie de l'émotion artistique et une définition de l'image poétique qui servira de référence aux surréalistes. Ozenfant en retiendra la vocation réflexive, l'insistance de Reverdy sur la nécessité d'un système esthétique et surtout l'idée d'un organe destiné à servir de catalyseur pour une prise de conscience générale et à dégager ainsi, en la rendant visible, la « structure » d'une époque. Ce que Reverdy enseigne plus précisément à ses contemporains, ce dont il a l'intuition lorsqu'il écrit qu'il faut « pousser une idée à la réalité », est qu'on ne peut se contenter de la visibilité seule des œuvres pour parler d'une nouvelle époque ; encore faut-il en extraire, pour parfaire sa forme et préciser le sens de la mutation, les principes de « l'esprit » à l'œuvre. Autrement dit, c'est aussi par l'articulation théorique de cet « esprit », par sa mise en formules, qu'une époque peut advenir et se dégager de ce qui la précède. La revue d'Ozenfant, comme nous le verrons plus loin, aura pour ambition de travailler à l'inventaire et à la synthèse des œuvres à travers lesquelles se forme, agit et se dévoile « [l]'esprit [qui] fait l'époque[71] ».

La rencontre des contraires. *Après le cubisme*

Paul Dermée : une impulsion fédératrice

L'impulsion décisive dans la concrétisation du projet de la revue, ainsi que la suggestion du titre final, semblent cependant revenir au poète Paul Dermée, qu'Ozenfant

[70] Surtout *Le Mot*, mais aussi *L'Elan*. Cf. K. E. Silver, *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.*, pp. 36-48.

[71] Reverdy, *Self-Defence* (1919), dans *Nord-Sud*, *op. cit.*, p. 104. Plus tard, Ozenfant évoque la figure de Reverdy et ses préoccupations pour « l'esprit » en rapport avec ses projets de revues : « J'avais appelé Reverdy à collaborer à ma revue *l'Elan*, pendant la guerre ; en 1919 je préparais une autre publication qui, justement, essayerait d'être la revue de l'Esprit de l'époque, et qui s'appela *L'Esprit nouveau*. Nous espérions faire prévaloir le génie, la volonté, l'esprit nouveau de cette époque nouvelle : efficience en tout – et pas d'efficience sans pureté d'idée et de technique. » *Mémoires 1886-1962*, avant-propos de Katia Granoff, introduction de Raymond Cogniat, Seghers, 1968, p. 137. Dorénavant abrégé *M*.

rencontre chez Ferdinand Divoire vers la fin de 1919. Ami d'Apollinaire – il participe, entre autres, à l'organisation du banquet en hommage au poète à la fin de 1916 –, Dermée a déjà une certaine expérience des milieux intellectuels et artistiques parisiens où il cherche à se créer peu à peu, sans beaucoup de succès, une position autonome en tant que poète et revuiste[72]. Avant qu'une brouille ne l'en éloigne définitivement, ce qui lui vaudra d'être marginalisé par les protagonistes marquants de la période, tel André Breton, Paul Dermée participe un temps à la revue de Pierre Reverdy. Dans ses articles, il manifeste déjà une tendance à la conciliation, parfois artificielle, des principales propositions du temps. Ainsi, là où Reverdy élabore les principes de son esthétique en évitant les revendications et les étiquettes, Dermée intègre le rang des annonciateurs d'un « prochain âge classique[73] » et renoue avec les recherches d'équilibre entre maîtrise classique et inspiration romantique.

Écarté par Reverdy, Dermée multiplie les échanges épistolaires et les alliances avec divers futuristes et avec Tzara. Lorsque celui-ci lui demande des contacts parisiens pour sa revue *Dada* dont il veut faire « la synthèse de l'art nouveau[74] », Dermée lui propose en juin 1918 une forme de collaboration plus soutenue :

> Ici nous serons compagnons d'armes tant que vous le voudrez : je me mets à votre entière disposition. [...] Parlons franc, comme des hommes nouveaux : il me plairait assez d'avoir une revue amie. Vous, il vous serait agréable et profitable de recueillir une abondante collaboration française. [...]
> Donnez-moi un titre : Co-directeur ou Rédacteur en chef. (Vous savez l'importance de ces amulettes pour le public des littérateurs).
> a) Alors je répandrai votre revue en France : en libraire, dans la presse, chez les littérateurs.

---

[72] Arrivé à Paris en 1911 ou 1912 de Belgique où il avait fondé en 1908 *La Revue mosane*, Paul Dermée, de son vrai nom Camille Janssen, évolue de l'anarchisme littéraire d'*Action d'art* à la veille de la guerre au controversé « cubisme littéraire », étiquette que Reverdy et Apollinaire refusent mais que Dermée revendique. Cf. Michel Décaudin, « "Cubisme littéraire", le cas Dermée », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n° 638-639 « Cubisme et littérature » (juin-juillet 1982), pp. 133-135. Le compte rendu le plus complet de sa trajectoire est donné par Barbara Meazzi, « Paul Dermée entre la Belgique, la France et l'Italie », *Echanges épistolaires franco-belges*, sous la direction d'André Guyaux avec la collaboration de Sophie Vanden Abeele-Marchal, PUPS, 2007, pp. 240-250. Dans ses *Mémoires*, Ozenfant occulte complètement le rôle joué par Dermée (*M*, p. 110).

[73] « Quand le symbolisme fut mort... », *Nord-Sud*, n° 1 (15 mars 1917), pp. 2-4 ; « Un prochain âge classique », *Nord-Sud*, n° 11 (janvier 1918), pp. 3-4.

[74] Carte postale du 29 janvier 1918. Publiée dans Geo Serban, « Tristan Tzara – Paul Dermée : Notes additionnelles à un dialogue épistolaire », *Euresis : Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires*, n° 1-2 (1994), p. 120.

> b) Je recueillerai une ample collaboration littéraire et *picturale* et vous enverrai les livres nouveaux avec des notes critiques.
> Votre revue, si elle devient régulière, fournie et bien représentée à Paris, sera rapidement très importante. Nous manquons d'un organe clair, [crié ? *mot illisible*] comme un chant de coq un cri de colère[75].

On sait que la collaboration prévue ne devait pas aboutir, bien que dans la suite de la correspondance Tzara ait consenti que Dermée soit le représentant pour la France de *Dada*. Plus important pour nous ici est le fait que Dermée nourrit le projet d'une revue qui puisse remplacer celle de Reverdy, trop sage et exclusiviste à ses yeux, tout en prenant éventuellement, sur un mode plus agressif, le relais des *Soirées de Paris* qu'Apollinaire n'a pas réussi à ressusciter pendant la guerre. « Il faut que Dada devienne le laboratoire aux essais dangereux, non un petit organe d'orthodoxie même révolutionnaire », déclare-t-il encore dans une autre lettre à Tzara où il annonce par ailleurs la « collaboration d'une vingtaine d'amis » et explique les « conditions qui permettent de faire de *Dada* une revue importante de la jeune littérature en France[76] ».

Les réactions de Dermée tout au long de l'année 1918 sont l'écho des déplacements rapides qui s'opèrent dans la vie intellectuelle et artistique à Paris à la fin de la guerre. La mort d'Apollinaire marque la fin d'une époque, privant du même coup l'avant-garde parisienne de son chef de file. Cependant, autour de Reverdy et d'Apollinaire, mais déjà orienté vers le dépassement de leur attachement au cubisme, se forme le futur groupe de *Littérature* : André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon. S'y ajoutent les échos des agitations dadaïstes qui joueront, surtout à partir du début de 1919 (lorsque la troisième livraison de *Dada*, contenant le manifeste de 1918, arrive à Paris), un rôle de catalyseur dans la rupture préparée par *Littérature*. L'empressement opportuniste de Dermée est à mettre en

[75] Lettre de Dermée à Tzara du 10 juin 1918 [Fonds Jacques Doucet TZR.C.1180], reproduite intégralement dans Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, pp. 530-531. L'insertion de Dermée dans les réseaux européens d'avant-garde est analysée par Barbara Meazzi (voir liste complète de ses articles dans la bibliographie finale).
[76] Lettre du 14 juillet 1918 [Fonds Jacques Doucet, TZR.C.1181], reproduite dans *Dada à Paris*, *op. cit.*, pp. 533-534.

rapport avec une situation où les possibles ne sont pas encore clairement définis et où le lancement d'une nouvelle revue aurait l'effet sinon d'une modification des règles du jeu du moins d'un changement de balance, d'une nouvelle configuration des acteurs de la vie littéraire. D'ailleurs, au même moment où Dermée pense à comment faire de la revue de Tzara une « revue importante de la jeune littérature en France », Pierre Reverdy, confronté aux difficultés financières de *Nord-Sud* et malgré quelques réserves quant à une partie des collaborateurs de *Dada*, propose au même Tzara de faire de leurs deux publications une revue unique[77].

Quelles qu'aient été les motivations de Dermée, il est donc certain qu'en 1919 le besoin se fait sentir d'une revue qui puisse opposer à la *Nouvelle Revue Française* et à *Littérature*, qui ne se distingue pas encore des autres revues littéraires, une plus grande ouverture dans les expérimentations et dans les domaines abordés. Une revue qui s'impose à la fois comme le lieu de rassemblement de tendances hétérogènes sous la bannière d'un mot d'ordre unique. Dès la fin de 1919, Dermée signe ses lettres sur papier à en-tête « L'Esprit nouveau. Revue Internationale d'Esthétique » et se met à la recherche de matériaux et de collaborateurs. Le 31 décembre, alors que le projet semble bien mis en route, des inquiétudes quant au « travail qui reste encore à accomplir » le font insister auprès d'Ozenfant et de Jeanneret sur la nécessité de lancer un premier numéro « *au plus tôt*[78] ». Picabia vient de débarquer à Paris, d'où il a déjà relancé *391*, tandis que la revue de Tzara, irrégulière, bat de l'aile et la venue de ce dernier à Paris est imminente (elle sera aussitôt suivie par le début de

---

[77] Il lui écrit le 5 juillet 1918 : « Quand *Dada* paraîtra-t-il ? *Nord-Sud* va cesser faute de moyens. Pourquoi n'en prendriez-vous pas la charge et les deux paraîtraient sous un seul nom ici ? *Nord-Sud*. Il y a l'avantage d'un centre littéraire et artistique plus important, absolument vital. » Lettre reproduite dans *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 556.

[78] Lettre de Dermée à Ozenfant du 31 décembre 1919, conservée à la Fondation Le Corbusier [FLC A 1-15-448]. La lettre rappelle les termes de l'affaire conclue entre Dermée, Ozenfant et Jeanneret, l'envergure des tâches liées à la fondation et à l'organisation de la Société, et témoigne de la différence des conceptions de Dermée et de Jeanneret.

la saison Dada avec le premier *Vendredi* organisé par *Littérature* le 23 janvier 1920). On comprend alors l'urgence que le lancement de la revue peut avoir aux yeux de Dermée et sa volonté de s'assurer par la même lettre d'une totale liberté d'initiative et d'action en tant que directeur de la revue[79]. Dans une lettre écrite le plus vraisemblablement le même mois, Dermée demande à Tzara « un exposé de [ses] directions esthétiques » et d'autres matériaux et articles pour sa revue et lui envoie des poèmes pour *Dada* afin que « soient bien marqués les liens qui [l]'unissent à [ses] amis et compagnons d'armes les plus modernes[80] ». Les reproductions d'Arp et d'Ernst que Tzara lui envoie par la suite ne voient cependant pas le jour dans *L'Esprit nouveau.*

Malgré son ouverture à tous vents, le nom « l'esprit nouveau » n'était pas choisi au hasard par Dermée au moment de la fondation de sa revue. Avant de passer, dans la deuxième partie de cette thèse, à une généalogie de cette expression et à une exploration des contenus qu'elle véhicule à partir de la fin du XIX[e] siècle et jusqu'à la fondation de la revue, il est utile d'apporter quelques précisions sur la valeur stratégique qu'elle devait revêtir aux yeux de Dermée. Dans le monde des revues, « le choix d'un titre, même le plus anodin ou le plus passe-partout en apparence, constitue en lui-même une façon aussi incontournable qu'élémentaire de se positionner dans le champ littéraire[81] ». Le titre représente une manière de se distinguer par rapport aux écoles ou aux groupes déjà existants. À titre d'exemple, il suffit de rappeler ici la place assumée par la revue *Littérature* à partir de mars 1919 et les

[79] « En conversation et en réponse à diverses demandes de précision que je vous ai faites à plusieurs reprises il était bien entendu que je garderais ma position d'inventeur et d'architecte de cette maison d'une conception si nouvelle dont tous les plans et l'aménagement étaient combinés lorsque je vous en ai parlé. Vous vous souvenez que vous n'avez complété mes plans et mon organisation que par la partie qui touche à l'esthétique de la construction mécanique. [...] Je vous dis cela pour qu'il soit bien entendu que je tiens à garder pour la rédaction une autonomie et une initiative sans quoi mes fonctions de Directeur n'aurait plus aucun attrait pour moi. » *Ibid.*

[80] Lettre à Tzara non datée [Fonds Doucet TZR.C.1185], reproduite dans *Dada à Paris*, *op. cit.*, pp. 536-537.

[81] Fabrice Thumerel, « Manières de critiquer : les revues et les périodiques comme espace critique », *La Revue des Revues*, n° 28 (2000), p. 87.

intentions subversives qui sous-tendent son projet, à mesure que les futurs surréalistes prennent leurs distances par rapport à la « très bonne compagnie[82] » de leurs débuts : Apollinaire et Reverdy d'une part, Gide, Valéry et *La N.R.F.*, de l'autre. Selon une note bien connue d'Aragon :

> Reverdy [...] nous proposa d'appeler notre revue *Carte blanche*. Après quelques hésitations, ce titre fut rejeté pour ce qu'il y avait de trop Picasso ou de trop Reverdy : *de trop cubiste*. [...] Ce qui marque la naissance de *Littérature* c'est bien en effet la naissance d'une opposition encore obscure au *goût* cubiste[83].

La revue *Littérature* cesse peu à peu d'être un organe de la littérature « pure » pratiquée par les aînés, pour devenir, la rencontre avec l'esprit dada aidant, le lieu d'une remise en question des formes, pratiques et valeurs littéraires et de la notion même de littérature. Faussement innocent et hautement ambigu, le titre est le premier instrument de cette machine de démolition de la poésie traditionnelle mise en marche par Breton, Aragon et Soupault, qui mènent le procès de littérateurs comme Gide, Proust ou Cocteau, sans pourtant atteindre le degré de dérision des revues dadaïstes *Dadaphone* et *Cœur à barbe*. Si le titre annonce un éloge de la littérature, il cache plutôt une dénonciation de ses prétendus artifices qui en limiteraient la portée et un refus du conformisme inhérent à l'institutionnalisation mystificatrice de la littérature incarnée par *La N.R.F.*[84]. *Littérature*

---

[82] André Breton, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 46. Le titre fut suggéré par Valéry. Breton note l'avoir adopté « par antiphrase et dans un esprit de dérision » (*id.*, p. 45). Cf. Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, *op. cit.*, pp. 149-152. Pour une lecture des démarches de Breton comme stratégies de légitimation et prise de pouvoir au sein de l'institution littéraire, cf. Jean-Pierre Bertrand, Jacques Dubois, Pascal Durand, « Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919-1924 », *Pratiques*, 38 (juin 1983), pp. 27-53 ; Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme*, La Dispute, 1999 ; Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire homme-époque (1898-1918)*, *op. cit.*, pp. 238-241.

[83] Cité par Marc Dachy, *Journal du mouvement Dada, 1915-1923*, Skira, 1989, p. 129.

[84] « La peur de plaire. Nous étions accueillis d'emblée comme les successeurs, les héritiers, par nos aînés. Gide, Valéry, la nouvelle revue française, Jacques Rivière, etc. Une carrière comme une autre. C'était déjà entendu. Merde. [...] Qu'attend-on de nous ? Tâcher de s'en faire une idée pour éviter de satisfaire la gourmandise des autres, devenir pour eux des infréquentables, voyous, suspects, les aventuriers d'une aventure qu'on ne comprend pas. » Aragon, *Lautréamont et nous*, II, pp. 6-7, *Les lettres françaises*, 8-14 juin 1967, cité d'après M. Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, *op. cit.*, p. 152.

incarne donc l'ambition partagée un temps par Breton et Aragon : « plutôt le premier de l'avant-garde que le énième de la littérature légitimée[85] ».

Le projet de Dermée est dicté par une ambition fédératrice, rendue urgente par la disparition de l'ancien chef de file de l'avant-garde, Apollinaire. La reprise du nom de la célèbre conférence faite par le poète en novembre 1917 équivaut donc pour Dermée à une tentative de prise de position, à un désir de légitimation et de succession. En mai 1917, Apollinaire écrivait à Léonide Massine : « Des écoles il y en a suffisamment de par le monde, ce qui manque c'est un mouvement assez vaste pour absorber toutes les tendances modernes[86] ». « L'esprit nouveau » d'ailleurs se méfie des écoles et des formules, étant envisagé par Apollinaire comme « un des grands courants de la littérature englobant toutes les écoles, depuis le symbolisme et le naturisme[87] ». L'hétéroclisme des positions qui définit *L'Esprit nouveau* sous la courte direction de Dermée (n^{os} 1-4) – la revue accueille des contributions de Theo van Doesburg, F.T. Marinetti, Carlo Carra, Louis Aragon, G. Ribemont-Dessaignes, Yvan Goll, André Salmon – répond donc à cette nécessité d'un mouvement moderne synthétique et universel dont Apollinaire tentait dès 1911 de cerner les prémisses[88].

Lorsque, quatre ans plus tard, il conteste à Breton la paternité du surréalisme en rappelant son origine due à Apollinaire, Dermée souligne cette continuité et entend donner à son surréalisme une envergure internationale[89]. Yvan Goll insiste, de même, dans son

---

[85] J.-P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, « Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919-1924 », *art. cité*, p. 41.

[86] Lettre à Léonide Masside, mai 1917, publiée in Ornella Volta, *Satie/Cocteau. Les malentendus d'une entente*, Bordeaux, Le Castor astral, 1993, p. 140. Cité d'après A. Boschetti, *La poésie partout*, *op. cit.*, p. 216.

[87] « L'Esprit nouveau et les Poètes », *op. cit.*, p. 953.

[88] Il utilise, semble-t-il, l'expression pour la première fois dans un article sur *L'Armée dans la ville* de Jules Romains publié dans *La N.R.F.* en avril 1911. *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, pp. 962-963.

[89] Dans une lettre à Picabia du 3 octobre 1924, Dermée précise l'objectif de la revue *Interventions* pour laquelle il sollicite sa contribution : « enlever le Surréalisme à Breton en en montrant l'existence antérieure et aussi l'envergure qui dépasse de beaucoup les conceptions restreintes du bonhomme ». Dans la lettre suivante, datée

opposition à Breton, sur l'ouverture internationale de sa version du surréalisme, qui se confond ici avec l'ensemble de l'art moderne : « Le surréalisme ne se contente pas d'être le moyen d'expression d'un groupe ou d'un pays : il sera international, il absorbera tous les ismes qui partagent l'Europe, et recueillera les éléments vitaux de chacun[90] ». Suite à l'affrontement stérile avec Breton, le surréalisme de Dermée se résorbe dans ce qu'il nomme cette fois-ci « Panlyrisme[91] ».

Cette tendance au rassemblement et aux visions totalisantes, qui ne se traduit pas forcément par l'obsession d'un groupe et d'un programme unique et homogène, restera une constante de Dermée. Selon Barbara Meazzi, l'un des mérites de ce « personnage ambigu » très actif dans les marges du futurisme et du surréalisme est d'avoir « eu l'intuition ou bien la perception du besoin de rassemblement de l'avant-garde conçue comme un seul, grand, mouvement hétérogène ayant son épicentre à Paris et d'innombrables dérivations partout en Europe et dans le monde[92] ». Ce n'est qu'en 1927, lorsqu'il fonde avec Michel Seuphor et Enrico Prampolini, *Les Documents Internationaux de l'Esprit nouveau*, que ses efforts se réalisent. L'unique numéro de la revue s'annonce comme un « panorama » des tendances actuelles et proclame « un seul esprit nouveau » réunissant tous les autres ismes :

> Il n'y a qu'un seul esprit nouveau
> le futurisme – l'expressionisme [*sic*] – le cubisme – le dadaïsme – le purisme – le constructivisme – le néo-plasticisme – le surréalisme – l'abstractivisme – le babilisme – le soporifisme – le mécanisme – le simultanéisme – le suprématisme – l'ultraïsme – le panlyrisme – le primitivisme et tous les ismes à venir (jusqu'à concurrence d'isme-réactionnaire ravageur des grandes conquêtes de notre temps)

---

du 10 octobre 1924, il avance l'idée d'un « Surréalisme international » rassemblé autour d'*Interventions*, qui devint *Mouvement accéléré : organe accélérateur de la révolution artistique et littéraire* en novembre 1924 et *Interventions surréalistes : organe officiel du Surréalisme international* en janvier 1924. Fonds Jacques Doucet. Lettres publiées partiellement dans Sanouillet, *Francis Picabia et « 391 »*, *op. cit.*, t. II, p. 167. Voir aussi B. Meazzi, « Les marges du futurisme et du surréalisme : entre "L'Esprit nouveau" et les "Documents internationaux de l'esprit nouveau" », in *Futurisme et surréalisme*, études réunies par François Livi avec le concours de Silvia Contarini, Karine Martin-Cardini, Catherine Lanfranchi, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008, pp. 111-124.

[90] Yvan Goll, « Manifeste du surréalisme », *Surréalisme*, oct. 1924, p. 9.

[91] Cf. Paul Dermée, « Le Panlyrisme », *EN*, n° 28 (janv. 1925), pp. 2362-2368.

[92] « Les marges du futurisme et du surréalisme : entre "L'Esprit nouveau" et les "Documents internationaux de l'esprit nouveau" », art. cité, p. 111.

valent
un seul esprit nouveau mondial : décentralisation[93]

Se réclamer d'Apollinaire en 1920 n'a au demeurant rien de surprenant, malgré l'empressement des futurs surréalistes à reléguer celui-ci au rang des précurseurs déjà dépassés. Son album *Alcools* fraîchement réédité par le Mercure de France, le poète incarne pour beaucoup, pour reprendre une expression de Pierre-Olivier Walzer, « la loi et les prophètes[94] ». Fernand Divoire note à ce propos dans le troisième numéro de *L'Esprit nouveau* : « Apollinaire est une espèce de Père Nil qui a semé maints enfants de couleurs différentes et chacun de ces enfants peut devenir papa de toute une nuée de poètes novateurs et ennemis[95] ». Proférée par celui qui signa en 1912 une *Introduction à la stratégie littéraire*, cette déclaration saisit la valeur de l'enjeu poétique et stratégique incarné par le nom d'Apollinaire. Se placer par rapport à lui, défendre, ignorer ou renier son héritage, équivaut à une prise de position spécifique dans la configuration du milieu littéraire et artistique parisien dans l'immédiat après-guerre.

Si Dermée a joué un rôle important dans le projet et la fondation de *L'Esprit nouveau*, le résultat a eu un développement assez éloigné de ses premières visées, avec des conséquences importantes aussi bien pour le rôle de rassembleur qu'il projetait de se tailler au sein de l'avant-garde parisienne et internationale que pour l'orientation générale d'une revue destinée initialement à concurrencer *Littérature*, qui était devenue en 1920 le principal organe de dada. En effet, comme nous le verrons maintenant, non seulement Ozenfant et Le

---

[93] La couverture annonce les collaborations suivantes pour cet unique numéro : Hans Arp, Céline Arnauld, Willi Baumester, Marcel Breuer, Paul Dermée, Albert de la Salpétrière, Pierre Flouquet, Luciano Folgore, Goldvinger, Walter Gropius, Attila Jozsef, Paul Joostens, André Kertèsz, Syrjusz Korngold, Maurice Lavergne, Fernand Léger, Ladislas Medgyés, Lucia Moholy, Moholy-Nagy, Piet Mondrian, F.T. Marinetti, Enrico Prampolini, Platon, Sotgia Rovelli, Étienne Rajk, Robert Rist, Seuphor, Victor Servranckx, Kurt Schwitters, Szivesy, Saint Paul, Saint-Just, Tristan Tzara, Herman Vonck, Vordem-Berge Gildewart.

[94] Piere-Olivier Walzer, « L'esprit nouveau dans "L'Esprit nouveau" », in *L'Esprit nouveau dans tous ses états*, textes réunis par Pierre Brunel, Jean Burgos, Claude Debon, Louis Forestier, Librairie Minard, 1986, pp. 175-176.

[95] Fernand Divoire, « Dans les revues », *EN*, n° 3 (déc. 1920), p. 355.

Corbusier avaient d'autres projets, eux aussi stratégiques, notamment en ce qui concerne leur positionnement par rapport au cubisme, mais leur projet de revue s'est défini en plus contre le modèle des revues auquel Dermée était habitué.

Ozenfant et Jeanneret : le dépassement du cubisme

Depuis *L'Elan*, où il avait d'abord pris le parti du cubisme, et participant à l'effervescence théoricienne qui a accompagné l'évolution de ce courant[96], Ozenfant est engagé au moment de la rencontre avec Dermée dans un mouvement d'évaluation et de dépassement du cubisme. Les « Notes sur le cubisme » de décembre 1916 révèlent le penchant théorique du peintre et marquent le premier pas de son évolution ultérieure vers le purisme. Ozenfant situe le cubisme dans la continuité d'une tradition de recherches sur les formes visuelles et leurs rapports qui ont évacué l'intérêt pour la représentation et le sujet, mais dont l'aboutissement a laissé la place à la crise et à l'épuisement par la formule. Le grand mérite du cubisme réside, pour lui, dans la distillation et la révélation des lois picturales, en dehors de tout autre préoccupation étrangère à l'art. L'argument, récurrent dans les textes de l'époque sur le cubisme et devenu par la suite la pierre centrale de l'édifice moderniste de Roger Fry à Clement Greenberg, lui permet par ailleurs de poser le cubisme comme un moment, essentiel certes, mais passager, dans un mouvement d'une ampleur plus large :

> Le Cubisme s'est assuré dans l'histoire des arts plastiques une véritable importance parce qu'il a réalisé déjà en partie son dessin puriste de nettoyer la langue plastique des termes parasites, comme Mallarmé l'essaya pour la langue verbale. Le Cubisme est un mouvement de purisme[97].

[96] Voir les textes réunis dans Roger Fry, *Cubism*, New York, Toronto, McGry-Hill Book Company, [1966].
[97] « Notes sur le cubisme », *L'Elan*, n° 10 (déc. 1916).

À la fin de la guerre, Ozenfant n'est pas le seul à préparer le dépassement du cubisme. Metzinger et Gleizes, premiers théoriciens du mouvement (*Du cubisme*, 1912) travaillent à la même époque sur les possibilités de réconcilier l'art et la science annoncées par le cubisme. Le *Mercure de France* publie en juin 1917 un texte de l'ancien futuriste Gino Severini qui contribue à la circulation de quelques thèmes que le purisme ne fera que radicaliser. Parmi ceux-ci : le rejet de l'accidentel et de l'arbitraire, la conception de la création comme construction scientifique et l'idée que « l'époque des réactions en 'isme' EST FINIE, et [que] des œuvres, une sorte d'esthétique collective se dégage graduellement, résultant des efforts combinés de plusieurs artistes[98] ». En compagnie de Charles-Edouard Jeanneret, qu'il a rencontré en 1917 par l'intermédiaire de l'architecte Auguste Perret, et avec lequel il entretient jusqu'en 1923 une collaboration étroite qui a été comparée avec celle de Picasso et de Braque, Ozenfant travaille à donner une impulsion esthétique et théorique plus soutenue au « dessin puriste » inauguré par le cubisme, tout en essayant de se démarquer des autres tendances post-cubistes contemporaines. L'exposition des premières toiles puristes à la fin de 1918 et le texte accompagnant l'exposition, *Après le cubisme*[99], marquent en même temps que la naissance du purisme son extension au-delà du domaine pictural. Le manifeste figure en plus comme le premier numéro d'un cahier d'art intitulé *Les Commentaires sur l'Art et la Vie Moderne*. Les autres titres prévus – *Vers une architecture*, *L'art décoratif actuel*, *Le Nombre et la Plastique*, etc. – suggèrent que l'armature intellectuelle qui gouverne les rubriques principales de *L'Esprit nouveau* à partir de la fin de 1920 se met déjà en place à la fin de 1918.

---

[98] « La peinture d'avant-garde. Le Machinisme et l'art – Reconstruction de l'Univers », conférence donnée le 11 janvier 1917 à « Lyre et palette » et publiée dans *Mercure de France* en juin 1917. Severini, *Ecrits sur l'art*, préface de Serge Fauchereau, Eds. Cercle d'Art, coll. « Diagonales », 1987, p. 94.

[99] *Après le cubisme*, *op. cit.*. Nous renvoyons directement dans le texte à l'édition de 1999 (abrégée *AC*). L'exposition a lieu du 22 décembre 1918 au 11 janvier 1919 dans l'atelier de couture Jove de Germaine Bongard.

Après le cubisme s'impose comme la synthèse radicalisée de plusieurs réflexions qui circulent déjà dans les milieux des artistes et des théoriciens depuis les années d'avant la guerre et qu'Apollinaire et Reverdy surtout ont contribué à formuler[100]. Il y va ainsi du refus de la narration et de l'anecdote qui avait conduit à l'identification du sujet artistique avec les « moyens » et les valeurs plastiques d'un tableau ; du réalisme de la peinture, entendu non pas comme imitation de la nature, mais comme prise en compte des objets extérieurs en tant qu'« éléments » et « accords » que le peintre exploite plastiquement ; de la définition de la peinture comme « conception », en rupture avec l'expression d'un quelconque contenu psychologique ; ainsi que du rapprochement de l'art et de la science. Les puristes contribuent à étendre ces valeurs, au-delà du seul cubisme, à l'ensemble de la tradition picturale, en les érigeant en « vérité élémentaire » de « tout grand art » : « Ce qui ressort le plus clairement de l'œuvre de ces grands précurseurs est la mise en tutelle du sujet sous la plastique pure : c'est la caractéristique du grand art » (*AC*, p. 24).

Cette lecture formaliste de l'histoire artistique a pour effet paradoxal, comme il a été souvent remarqué, d'en altérer drastiquement le contenu, en le vidant du principe de changement, réduit ici à un mouvement de « purification » nourri de darwinisme culturel. L'effet immédiat visé par Ozenfant et Jeanneret est double : l'inscription du cubisme dans le cours d'une tradition d'autonomisation progressive de l'art – à laquelle s'ajoutent plusieurs critiques incriminant essentiellement son aspect décoratif et l'écart entre les intentions et les réalisations – relègue les cubistes au rang des « précurseurs ». Cela se fait cependant au prix d'un mouvement qui constitue, selon Françoise Ducros, « l'articulation permettant de

[100] Ce qui peut expliquer certaines réactions comme celle d'Albert-Birot (lettre à Ozenfant du 3 janvier 1919, [FLC B2-13-223]) ou de Claude Autant Lara (lettre à Ozenfant du 10 janvier 1919, [FLC B2-13-225]) qui perçoivent le livre comme une collection de poncifs et critiquent son aspect théorique trop marqué.

s'éloigner et de rester *avec*[101] », articulation qui sert à légitimer le purisme comme le successeur immédiat du cubisme dans la réalisation du « grand art ». La construction de l'*après* se fait donc au prix d'un réaménagement stratégique de l'*avant*, opération dans laquelle la guerre joue le double rôle de fracture et de filtre : « La guerre finie, tout s'organise, tout se clarifie et s'épure » (*AC*, p. 21).

En même temps, jointe à l'argument d'un nouveau point de départ, l'idée de la continuité des recherches artistiques tend à imposer l'idée d'un art qui, ayant culminé à extérioriser son essence – le sujet en tant que « plastique pure » et « effets de la matière » (*AC*, p. 24) et non plus comme expression d'une intériorité ou d'une individualité –, a aussi épuisé son étape d'avant-garde faite de protestations et de pétitions anarchiques. L'ère de l'individualisme en peinture est ainsi déclarée révolue, laissant la place à un art impersonnel, capable, comme Severini l'avait déjà prédit, de s'insérer dans un mouvement collectif. Ces affirmations confirment en fait une tendance présente déjà dans *L'Elan*, qui a été interprétée comme le signe d'« une importante transformation culturelle : le discrédit progressif, mais réel, de la fonction de critique, contestataire et adversaire de l'ordre établi, qu'exerçait l'avant-garde[102] ». Si l'on est, effectivement, à l'exact opposé des manifestations dada contemporaines, cela n'explique cependant pas en quoi, au-delà du contraste évident et entretenu par les animateurs de *L'Esprit nouveau* eux-mêmes, qui s'en servent comme moyen de promotion[103], les revendications auxquelles nous avons affaire ici sont d'un ordre complètement différent. Avant de se traduire effectivement dans d'autres contextes contemporains par l'option réductrice d'« un art qui soit à la fois désintéressé et patriotique »,

---

[101] « Après, avec, vers », dans A. Ozenfant et Ch.-E. Jeanneret, *Après le cubisme*, *op. cit.*, p. 12.
[102] K. E. Silver, *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.*, p. 48.
[103] Ozenfant l'entretient rétrospectivement : « Précisément à ce moment notre revue commençait à paraître. Elle fut tout de suite reçue avec ferveur : Dada dissonait avec l'optimisme de l'Après Armistice – L'E.N., lui, consonait » (*M*, p. 111).

l'« embarras de l'avant-garde[104] » étudié par Kenneth E. Silver et auquel *L'Esprit nouveau* n'échappe pas, se pose d'abord, et cela dès avant la guerre, par le problème (soluble pour certains seulement par la démission coupable de l'art) d'un art qui puisse affirmer à la fois son autonomie et l'appartenance à son temps.

L'un des griefs à l'encontre du cubisme éclaire tout ce qui sépare les puristes d'une avant-garde définie en termes de contestation des institutions. À leur insu, Ozenfant et Jeanneret reprennent l'un des adages du poète qui, pour eux, résume l'époque confuse que le purisme entend dépasser. Comme Apollinaire, donc, ils demandent un art en adéquation à son époque, ce à quoi le cubisme, devenu décoratif et ne retenant que l'accidentel des phénomènes, est selon eux incapable de répondre :

> L'« Art » (acception actuelle) est presque totalement étranger à l'esprit moderne. Plaçons par la pensée l'art le plus moderne, le seul qui mérite attention, le cubisme, dans cette atmosphère de science et d'industrie : le désaccord est frappant. (*AC*, p. 47)

> [O]u bien l'art sera celui d'une époque de science, et il ne peut demeurer en l'état actuel ; ou bien il ne sera pas celui d'une époque de science et il cessera d'être. Car tout art qui cesse d'être de son époque meurt. (*AC*, p. 54)

La clef qui relie l'art, la science et l'industrie, de même que, sur un plan plus fondamental, l'art et la nature, réside dans le postulat des lois. L'art ne rejoint pas ici son époque par son identification – et dissolution – à toutes les manifestations de la vie, ni par la synthèse des arts à laquelle Apollinaire et d'autres ont pu croire, mais par ce qu'il exhibe comme étant son propre. Ce qui fonde son autonomie le rattache du même coup aux lois qui gèrent l'univers de la nature, car la recherche des « moyens » qui le définit depuis le début du cubisme, que ce soit chez Gleizes et Metzinger ou chez Reverdy, se confond ici avec les « invariants » et les lois. Chez les puristes, précise Laurent Jenny,

---

[104] *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.*, pp. 50 et 49.

> L'œuvre est d'abord l'instrument de mise à jour du langage plastique de la nature. Et c'est bien en ce sens que l'art dépasse l'art : touchant aux éléments purs, il touche en fait à l'ordre de la nature, il entre en contact direct avec ses « lois »[105].

En effet, même lorsqu'il admet la figuration d'objets, un peintre est moins intéressé par ce que ces objets représentent, que par ce que leurs rapports et effets plastiques révèlent de l'agencement général des formes : « les objets visibles ou leurs éléments comptent dans l'œuvre plastique par la vertu de leurs propriétés physiques, leurs conflits ou leurs accords » (*AC*, p. 24). On comprend dès lors que les machines puissent fasciner ; « devant la proportion de leurs organes rigoureusement conditionnés par les calculs, devant la précision d'exécution de leurs éléments, devant la beauté probe de leurs matières, devant la sécurité de leurs mouvements » (*AC*, p. 46), on retrouve, comme un excès nécessaire de l'utilité, le même spectacle des lois naturelles, auquel s'identifie ici le travail même de l'esprit. À la manière d'un scientifique, l'artiste dégage de la nature les lois de sa construction : « Les études du peintre pour la peinture sont ce que les analyses du physicien et du mathématicien sont pour la science : la connaissance de l'ordonnance de la nature » (*AC*, p. 65). Ce faisant, on ne sait plus qui, de la nature au scientifique/artiste, est responsable de cette ordonnance.

Nous retrouverons inchangé dans *L'Esprit nouveau* ce dépassement de l'art par la science, « envisagé sous forme de généralisation de l'activité humaine à un ordre rationnel unique[106] ». Retenons pour l'instant le déplacement par lequel les puristes entendent relier art, nature, société (et bientôt morale) et qui les distinguent des autres signataires contemporains de manifestes purement picturaux. Mené à son extrême conséquence, ce déplacement pose l'équivalence, ou plutôt le parallélisme, entre le taylorisme industriel et le destin de l'art moderne :

---

[105] *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 110. Pour la discussion du « dépassement rationaliste de l'art » qui se met en place autour de *Nord-Sud* et de *L'Esprit nouveau*, cf. *id.*, pp. 108-113.
[106] *Id.*, p. 111.

> L'esprit actuel, c'est une tendance à la rigueur, à la précision, à la meilleure utilisation des forces et des matières, au moindre déchet, en somme une tendance à la pureté.
> C'est aussi la définition de l'art. (*AC*, p. 54)

L'un des buts d'Ozenfant et de Jeanneret sera donc de faire prévaloir cette « communauté d'esprit » de l'art, de la science et de l'industrie, dont leur collaboration même offre la première illustration[107]. Outre le modèle du Werkbund allemand qu'il avait connu lors de ses voyages de formation et analysé dans son *Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne* (1912), Jeanneret avait pu trouver un exemple de l'alliance des forces créatives d'une société dans une des revues à laquelle il avait contribué avant la guerre : *Les Tendances Nouvelles. Organe illustré de l'union internationale des beaux-arts, des lettres, des sciences et de l'industrie* (1904-1914). Issue de la vogue des revues décoratives à programme social de la fin du XIX[e] siècle, cette revue faisait partie d'une entreprise plus large qui consistait en une galerie, une société d'exposition et une coopérative artistique internationale, et qui a conduit en 1905 à la naissance de l'Union Internationale des Beaux-Arts, des Lettres, des Sciences et de l'Industrie[108]. À part l'idéalisme social visible dans son intérêt pour l'éducation des masses et le rapprochement entre public et artistes, la revue se faisait aussi le promoteur du rapprochement entre l'art et la science. Des études qu'elle a publiées sur les lois psychophysiques de la perception des couleurs et des formes, et sur l'harmonie en musique et en peinture, ont ainsi fourni quelques-unes des bases théoriques développées par Kandinsky, collaborateur lui aussi de la revue, dans *Du Spirituel dans l'art.*

---

[107] La contribution de Jeanneret a été déterminante dans la rédaction du manifeste, complétant l'intérêt d'Ozenfant pour la science et les machines par ses propres études du problème de l'industrie et de l'architecture moderne. Installé à Paris depuis le début de 1917, Jeanneret se lance dans la construction et l'architecture, menant parallèlement, sous l'impulsion d'Ozenfant qui lui fait découvrir le cubisme, une activité de peintre.

[108] L'idée de la revue et de la société revient à Alexis Mérodack-Jeanneau. L'Union, présidée par Paul Dama, Auguste Rodin et Vincent d'Indy, a organisé plusieurs salons, auxquels Mondrian et Kandinsky ont participé. Cf. *Les Tendances Nouvelles. Organe illustré de l'union internationale des beaux-arts, des lettres, des sciences et de l'industrie* (1904-1914), reprint avec une introduction de Jonathan Fineberg, New York, Da Capo Press, 1980. Selon Jonathan Fineberg, cette revue avait servi de modèle au *Blaue Reiter* de Kandinsky. Les derniers numéros de la revue publient l'étude de Jeanneret sur « Le mouvement décoratif en Allemagne ».

C'est cependant aussi par nécessité de dépassement des formules déjà proposées sur les alliances possibles entre art, technique et science que le projet de *L'Esprit nouveau* et de ses activités connexes (un numéro d'une version économique de la revue, par exemple) est né. Si une revue comme *Les Tendances nouvelles* obéissait principalement à une logique éducative, doublée d'une vision de l'artiste responsable d'éclairer les masses, d'orientation plutôt anarchique, Ozenfant et Le Corbusier, sans pourtant renoncer à la visée pédagogique ni abandonner l'idée de l'autonomie de l'art, vont agir dans le sens d'une intégration de l'artiste dans le système des forces productives de la société. Tout en rendant compte d'un changement de paradigme dans la conceptualisation de la création artistique, qui privilégie le modèle de la science et conduit au dépassement de l'art dans l'architecture, les métaphores de l'artiste constructeur ou technicien, spécialiste dans un « art de bâtir » des formes qui ne laisse plus aucune place au hasard et à l'inspiration comme dictée extérieure, traduisent un désir de légitimation au niveau social du travail d'invention et d'intellection du monde mis en œuvre dans la production artistique.

Il s'agit donc de faire valoir une conception de l'artiste qui ne peut plus être pensé en rupture ou en marge de la société, mais qui participe à la régénération de celle-ci, en lui révélant les mécanismes de ses réalisations, en la rendrant donc en quelque sorte intelligible à elle-même. Le modèle du taylorisme inscrit les pratiques artistiques, comme dans le cas du constructivisme et du productivisme russes, où l'art est complètement aboli dans la technique, dans un régime de production par lequel la société advient à elle-même, se renvoie à elle-même sa propre image. Il est symptomatique de ce fait que parallèlement à l'exemple de l'artiste isolé dépassé par le nouvel artiste-constructeur-scientifique, Ozenfant et Jeanneret évoquent le passage de la fabrication artisanale à la production en série. Si l'ouvrier en tire le sens d'une perte, car l'accès à toutes les étapes de la fabrication d'un objet lui est désormais

fermé, c'est en revanche une nouvelle éthique collective que le nouveau mode de production lui offre : « Cette fierté collective remplace l'antique esprit de l'artisan en l'élevant à des idées plus générales. Cette transformation nous paraît un progrès ; elle est l'un des facteurs importants de la vie moderne » (*AC*, p. 43). La communauté d'esprit promue dans *Après le cubisme* se lit à travers le prisme de la production généralisée comme esprit et gage de communauté. On retrouve ici l'un des principaux enjeux de la valorisation du travail artistique en tant que précisément travail – un facteur qui jouera un rôle important dans la formation des courants à tendance constructiviste –, ce qui permet, comme l'explique Jacques Rancière, « la transformation de la matière sensible en représentation à soi de la communauté[109] ».

Deux modèles : *Le Mercure de France* et *La N.R.F.*

Comme on a pu le voir jusqu'à présent, l'idée de la revue *Esprit nouveau* naît en 1919 de la rencontre entre deux projets en grande partie incompatibles, ce qui, avant de se traduire sur le plan esthétique, est d'abord visible au niveau administratif et organisationnel. La lettre de Dermée à Ozenfant déjà citée témoigne de l'ampleur de l'entreprise qui s'éloigne vite du modèle des revues d'avant-garde auquel Dermée est habitué[110]. Celles-ci ont un mode de gestion très simple, une faible longévité, un tirage qui ne dépasse pas les mille exemplaires, une fabrication et une distribution souvent artisanales. Sous l'impulsion d'Ozenfant et de Jeanneret, une Société des Editions de l'Esprit nouveau est mise en place et une gestion précise de la revue est établie qui divise les trois services liés à la revue entre les trois

[109] *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 71.

[110] Dermée écrit à Ozenfant le 31 décembre 1919 : « L'organisation que m'a exposée notre ami Jeanneret m'effraie un peu à ce point de vue, et je dois vous avouer qu'elle ne me plaît guère. Comme je ne suis pas familiarisé comme vous avec le fonctionnement de ces sortes d'affaires, il m'est très possible d'ailleurs que j'aie mal compris, ce que je souhaiterais vivement » [FLC A 1-15-448].

fondateurs (Dermée assume le service de la rédaction, Ozenfant s'occupe des questions relatives à la fabrication, tandis que Jeanneret assure le service administratif et financier). D'autres accords divisent les responsabilités quant au contenu de la revue entre Dermée, pour la partie littéraire, et Ozenfant et Jeanneret, pour les questions plastiques[111].

Une comparaison rapide des versions du programme général de la revue proposées par Dermée et, respectivement, Ozenfant et Jeanneret, confirme la différence des stratégies adoptées. Dermée réitère dans sa version les lieux communs de l'époque : la synthèse de l'ordre et de la spontanéité (qu'il avait déjà exprimée dans ses articles de *Nord-Sud*), la nécessité des systèmes esthétiques, l'importance des moyens artistiques spécifiques, le refus de l'anecdote, l'insistance sur un « art de bâtir » commun aux poètes et aux peintres[112]. Ozenfant et Jeanneret, par contre, se montrent préoccupés d'élaborer un projet fort tant sur le plan idéologique que sur le plan économique. Au désir de visibilité claire dans l'espace mouvant décrit par les revues contemporaines, ils associent l'ambition de la rentabilité de leur entreprise. Des notes manuscrites préparatoires de Jeanneret révèlent les modèles visés et confirment les ambitions institutionnelles des auteurs de *Après le Cubisme*. Passant en revue les principaux périodiques de l'époque, Le Corbusier classe rapidement les revues d'arrière-garde ou les revues dépourvues de doctrine, et, en entrepreneur préoccupé de viabilité économique, invoque le modèle des revues rentables que sont *Le Mercure de France* et *La N.R.F.* :

> *Le Mercure*, *la Nouvelle Revue Française* sont de bonnes affaires. Nous sommes très modestes et prudents. L'effort [?] financier est à faire [?], mais sera récompensé.
>
> *Art et Déco* petit nombre de pages
> esprit arrière-garde

[111] Les statuts de la Société des Editions de l'Esprit noveau, Société Anonyme au Capital de 100 000 Frs., créée en novembre 1920, ainsi que d'autres documents relatifs à la Société (comptes rendus de séances du conseil d'administration de la société) et à la gestion de la revue (lettres de Dermée, traités entre Dermée, Ozenfant et Jeanneret) sont reproduits dans R. Gabetti, C. Olmo, *Le Corbusier e « L'Esprit nouveau »*, *op. cit.*, pp. 209-250.
[112] [FLC A 1-15-405/6].

L'Art et les Artistes 1 fois par mois
esprit rétrospectif

Feuillet d'Art entreprise de snobisme
que nous réprouvons
Sic Revue folle sans doctrine.
Dada " " " futurisme germanique
La Douce France sans doctrine ni contenu
Les Commentaires (entreprise [*mot inintelligible*], succès, tirage fort
3 éditions se développera [*sic*] ici par [*mot inintelligible*]
sous l'égide de l'Editeur de l'Esprit nouveau. [*mot inintelligible*]

Schéma de la Revue : présentation claire et précise, des courants
esthétiques, personnalités des créateurs d'art et de vie
œuvres *constructives*
En complément [*mot inintelligible*] démonstration
enquête tous les états actuels de manière à sortir
la direction *mondiale.*

La collaboration de tout ce qui représente en France l'esprit nouveau, art, littérature, musique, industrie[113].

La mention du *Mercure de France* et de *La N.R.F.* prises comme modèles de « bonnes affaires » n'est pas anodine. *Le Mercure de France*, fondée dans les années 1880, et la plus jeune *Nouvelle Revue Française*, fondée en 1909, sont les deux références majeures de revues qui ont su garder leur légitimité artistique malgré leur viabilité commerciale et qui se sont vite imposées aux yeux de leurs contemporains comme deux revues de qualité, faites pour durer. Elles démontrent qu'une revue doit son prestige et sa durabilité à la réussite économique conjointe à l'accumulation de capital symbolique. On peut penser ici à la liste des collaborateurs annoncés dans le premier numéro de *L'Esprit nouveau*, censée attirer les lecteurs et donner à la jeune revue l'aura de crédibilité et de sérieux dont elle avait besoin pour se lancer[114]. En dépit de l'indépendance revendiquée à l'égard des réalités économiques

[113] [FLC A 1-15-568] ; [FLC A 1-15-567 N° 5f et 6f] ; [FLC A 1-15-553] ; [FLC A 1-15-557]. Le mot « industrie », initialement à la fin de la liste, est rapporté au début.

[114] Intitulée « Quelques-uns de nos collaborateurs », la liste comprend un nombre impressionnant de noms, juxtaposant les « valeurs sûres » et les membres de l'avant-garde : « Remy de Gourmont (inédits), Guillaume Apollinaire (inédits), Louis Angé, Louis Aragon, Céline Arnaud, R. Baeza, Baldwin, Giulio Bas, Victor Basch, N. Baudoin [*sic*], Valmy Baysse, Pierre Bertin, Bissière, G. Bizet, Jacques-Emile Blanche, Félix Bodson, Massimo Bontempelli, André Breton, Marguerite Buffet, Gino Cantarelli, Karel Capek, F. Carco, Vincenzo Cardarelli, Carra, Alfredo Casella, Emilio Cecchi, Blaise Cendrars, De Chirico, Léon Chenoy, Christian, J.

et politiques, les deux revues sont emblématiques parce qu'elles permettent de saisir les ingrédients nécessaires à la réussite d'une revue. *Le Mercure de France* a bénéficié d'une reconnaissance rapide grâce au professionnalisme de son directeur, Alfred Vallette, qui voulait faire une revue innovatrice et adaptée aux besoins de l'époque. On sait que l'une des stratégies adoptée par ce directeur – qui a même renoncé à poursuivre sa carrière littéraire afin de s'occuper de la revue et de sa maison d'édition – a été de tenir au principe d'impartialité qui interdisait à ses collaborateurs de servir les intérêts d'écoles ou de groupes. Si *Le Mercure* a servi de modèle à de nombreuses revues, françaises ou étrangères, c'est aussi parce qu'il a réussi à occuper une position intermédiaire entre la grande diffusion et la diffusion confidentielle, l'originalité reconnue d'Alfred Vallette ayant été de viser plus le prestige symbolique que les bénéfices financiers[115]. Cela s'est réalisé surtout grâce à un format hybride qui misait sur la vocation encyclopédique et sur la valeur documentaire, permettant le croisement d'intérêts d'avant-garde avec des intérêts relevant d'une culture plus large. Il combinait ainsi le journal d'actualité (à travers une ample « revue de la quinzaine »), la revue littéraire expérimentale, la critique et les sujets internationaux dans des domaines très variés, allant de la littérature et de l'histoire à la philosophie et aux sciences. L'ambition de *La Nouvelle Revue Française* sera de remplacer *Le Mercure*. À la différence du *Mercure* cependant,

---

Coceatu, Gustave Coquiot, Paul Colin, Henri Collet, Benedetto Croce, E. Dantinne, Delluc, Delsa, Paul Dermée, Paul Desfeuilles, Max Dessoir, Mario Dessy, Fernand Divoire, Théo Van Doesburg, René Drancourt, P. Drieu La Rochelle, Georges Duhamel, Duthuit, Albert Ehrenstein, Carl Einstein, Paul Eluard, Ezra Pound, Folgore, Armando Ferri, Louis de Gonzague Frick, Fromaigeat, Georges Gabory, Germain Grégoire, Tony Garnier, R. Gillouin, Albert Gleizes, Jean de Gourmont, Ivan Goll, Roch Grey, Juan Gris, Gybal, Hella, V. Huidobro, Ragnar Hoppe, Max Jacob, Janco, Albert Jeanneret, Charles-Edoaurd Jeanneret, Perez Jorba, Gérard de Lacaze-Duthiers, J.-M. Lahy, Charles Lalo, Maurice Lallemand, P. Landormy, Philéas Lebesque, Maxime Lemaire, R. Lenoir, André Lhote, J. Lipchitz, Loos, Marinetti, Gherardo Marone, Alexandre Mercereau, Jean Metzinger, Georges Migot, L. Milner, Albert Mockel, Piet Mondrian, V. Orazi, Amédée Ozenfant, Giovanni Papini, Jean Paulhan, Stephanos Pargas, Auguste Perret, F. Picabia, Pirro, Prampolini, Prezzollini, Henri Prunières, Guiseppe [*sic*] Raimondi, Maurice Raynal, paul Recht, G. de Reynold, J.-H. Rosny, aîné, G. Ribemont-Dessaignes, Elie Richard, Jacques Rivière, John Rodker, Jules Romains, Serge Romoff, André Salmon, Erik Satie, Savinio, Schœnberg, Sévérini, Signac, André Suarès, Ardengo Soffici, Philippe Soupault, Panos Stavrinos, Stravinski, Léopold Survage, Tokine, G. de Torre, Tristan Tzara, Giuseppe Ungaretti, F. Vandérem, F Vurgey, etc., etc. » *EN*, n° 1 [oct. 1920].

[115] *La vie littéraire à la Belle Epoque*, *op. cit.*, p. 130.

devenu au tournant du siècle une grande revue éclectique, à mi-chemin entre le journal et le recueil, la *N.R.F.* a construit son prestige non seulement sur une gestion professionnelle, mais aussi et surtout sur l'absence de concession envers le grand public, le seul public visé étant l'élite littéraire et artistique.

Les deux modèles invoqués par Le Corbusier offrent donc la clé de la réussite d'une revue : une gestion professionnelle, menée par des collaborateurs qui allient à la compétence technique et financière une bonne connaissance de leur milieu ; une équipe homogène, qui ne sacrifie pas la qualité par la complaisance ; une certaine tenue de la revue, adaptée aux attentes de l'élite artistique et littéraire, mais répondant en même temps à une direction ou à un programme propre exigeant (s'il s'agit de s'adapter à l'époque, il ne faut pas non plus perdre son autonomie) ; une unité non dogmatique du programme (on parle ainsi d'un esprit *N.R.F.*[116] et non pas d'une école *N.R.F.*)[117]. À travers l'ambition de « faire une revue lisible à la fois par les intellectuels et par le grand public intelligent » (n° 18, nov. 1923), *L'Esprit nouveau* manifeste donc autant son programme que son appartenance à une tradition revuiste reconnaissable à un certain élitisme, tradition qui est en même temps interrogée, continuée, tout en étant mise à distance. En effet, les revues sont généralement inséparables d'une visée programmatique, d'une volonté de réévaluation globale du champ où elles viennent s'inscrire. Il ne s'agit pas seulement de mettre « en jeu le destin du genre[118] », comme le note

---

[116] « Avant d'être une idée, le lien qui les unissait était un instinct pareil chez tous : l'instinct qui les faisait écarter avec horreur toute flatterie au public, toute visée directement ou lointainement intéressée, toute volonté antérieure à la création, d'obtenir le succès, tout calcul des chances de plaire, tout effort pour se servir de l'art ou de la littérature comme d'un moyen d'arriver. Leur répugnance pour le genre caressant, je veux dire pour les œuvres qui, prenant le public comme donné, tâchent de chatouiller sa sensibilité au point le plus rémunérateur, était je crois bien leur premier sentiment, le plus élémentaire, le plus vigoureux chez eux, celui dont ils se sentaient obligés de suivre les indications. » Jacques Rivière, « *La Nouvelle Revue française* avant la guerre de 1914 », *La Nouvelle Revue française*, fév. 1975, cité dans *La vie littéraire à la Belle Epoque*, *op. cit.*, p. 141.

[117] Sur ces questions, cf. M. Koffeman, *Entre classicisme et modernité. « La Nouvelle Revue Française » dans le champ littéraire de la Belle Epoque*, Amsterdam, Rodopi, 2003.

[118] « Histoire(s) de revues au tournant du siècle. Introduction », *Jean Jaurès. Cahiers Trimestriels*, n° 146 (oct.-déc. 1998), p. 7.

Olivier Corpet, mais, plus fondamentalement, de fonder un nouveau régime culturel[119]. Le premier pas sera, comme nous le verrons plus loin, d'élargir les domaines d'intérêt de la revue afin d'atteindre d'autres « élites » aussi, scientifique et industrielle, et de réévaluer la place de l'art dans un système de production plus large.

Or, justement, ces deux modèles annulent du même coup toute possibilité de confusion de *L'Esprit nouveau* avec les revues parmi lesquelles Dermée entend se placer (et qui se définissent généralement par leur opposition à la position centrale occupée par *La N.R.F.*), l'exposant en même temps aux reproches de facilité ou d'arrivisme de la part de ceux pour qui toute aspiration à la « bonne affaire » dévalorise, en la compromettant, la tenue esthétique[120]. Il est important ici de nuancer le profil d'une revue qui ne veut pas vivre de mécénat, mais que ses directeurs, Le Corbusier surtout, conçoivent, au contraire, et organisent comme « un bureau d'affaires[121] », tenant à leur réputation conjointe d'artistes, d'intellectuels et d'entrepreneurs. De ce point de vue, le conflit avec Dermée, à qui il est reproché de compromettre le travail d'équipe par ses agitations dadaïstes et par l'insuffisance du travail, est inévitable. Ce qui est à retenir ici est moins le différend qui oppose Dermée et le binôme Ozenfant-Jeanneret que ce qu'il révèle par-delà son caractère anecdotique : Dermée agit selon les « normes » et la logique propres aux créateurs de petites revues

---

[119] « La fondation d'une revue, lorsqu'il ne s'agit pas d'une fantaisie passagère, exprime le désir de rompre avec une certaine domination culturelle pour fonder une nouvelle culture, ou du moins pour se rattacher à une autre tradition culturelle. » Jean-Marie Domenach, « Entre le prophétique et le clérical », *La Revue des revues*, n° 1 (mars 1986), p. 22.

[120] On peut ainsi reconnaître l'allusion à *L'Esprit nouveau* dans cette déclaration de Marcel Arland au sujet de la fondation de la revue *Aventure* : « Quelques jeunes gens ont été réunis par une même façon de sentir la vie moderne et cependant éternelle, et par de communes dispositions de l'esprit. Ils ont considéré que les revues les plus estimées n'étaient guère aujourd'hui que des anthologies, des apologies ou des entreprises commerciales. De la conception d'une revue où les jeunes gens libres écrivent avec leurs nerfs, leur sexe ou ce qu'ils ont d'un peu marquant est née *aventure*. [...] » *Université de Paris*, n° 238 (25 janvier 1922), p. 8, cité par Walter Langlois, « *Aventure*, *Dés* et les idéaux littéraires du jeune Arland », in *Aventure. Dés*, reprint Jean-Michel Place, 1975, s.p.

[121] « Nous avons organisé les services de la Revue en véritable bureau d'affaires et nous avons un programme d'extension nettement formulé et solidement assis. » Lettre de demande de souscription d'actions du 26 nov. 1921, de Le Corbusier à Georges Benard [FLC 1-18-133/189]. Le programme d'extension comprenait un projet de structure éditoriale et une version américaine de la revue.

d'avant-garde, privilégiant l'entreprise littéraire, souvent éclatée, sur l'entreprise commerciale. Ozenfant et Jeanneret, eux, se voient à la charge d'un programme qu'il s'agit de définir et de défendre, notamment à travers des contributions qui ne s'écartent pas de la ligne éditoriale générale[122] et d'une entreprise qui doit littérairement soigner son image. Ceci est d'autant plus vrai pour Le Corbusier. Chargé de la partie financière de la revue qu'il assure notamment à travers des contrats de publicités, il s'engage dans une réflexion importante sur le monde de la publicité et des mass médias qui va affecter non seulement le contenu de *L'Esprit nouveau*, contaminé par des images d'origine publicitaire, mais aussi sa conception et pratique de l'architecture[123].

De l'avant-garde comme horizon à l'avant-garde comme repoussoir

Avec ses références aux revues institutionnelles, la valorisation du travail comme figure de la communauté, son accent sur l'architecture et le rassemblement des « élites », la revue d'Ozenfant et de Le Corbusier s'affirme en fait comme le contre-modèle des revues d'avant-garde. Une note de l'avant-dernier numéro résume son ambition ; la référence à l'âge mûr des réalisations est en elle-même tout un programme[124] :

> *L'Esprit nouveau* a consacré 3000 pages à louer à peu près sans réserves les valeurs de la génération nouvelle ; ceux qui souffrent du désarroi dans le domaine de la pensée, de cette démoralisation qui n'épargne que quelques forts, comprendront que nous n'avons pas l'âge des panégyriques ; un jour une revue doit prendre un parti ou se résigner à être inutile. (Ozenfant et Jeanneret, « N° 27 et les suivants », n° 27, nov. 1924)

---

[122] Dans une lettre du 27 décembre 1920, ils reprochent à Dermée de compromettre ce qui, selon eux, doit être un travail d'équipe : « Nous avons dû vous signaler que nous n'admettrions plus dorénavant, étant donné l'insuffisance de la copie que vous voulez bien nous soumettre le blocus que vous faites autour de nous auprès des collaborateurs. Nous vous avons spécifié que nous avions le devoir d'être en contact avec les collaborateurs afin de les orienter mieux dans les directives de la Revue » [FLC A 1-7-114].

[123] Cf. Beatriz Colomina, « Architecture et publicité », dans Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier : une encyclopédie*, Centre Pompidou, 1988, pp. 140-145 ; *La publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, *op. cit.*

[124] Ceci semble être un trait des revues du retour à l'ordre, comme *La Ronda*, revue de « jeunes mûrs » qui se déclarent « enfin en mesure de comprendre avec prudence ». Vincenzo Cardarelli, cité par Edoardo Costadura, *D'un classicisme à l'autre. France-Italie, 1919-1939*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Coll. « Créations Européennes », 1999, p. 33.

L'Esprit nouveau amorce en fait le passage vers un mouvement de revues qui servent de plateforme à une nouvelle architecture dans les années vingt et qui, comme le note Hélène Jannière, « se définissent dans l'espace de la publication et construisent leur position critique à partir d'une mise à distance, ou d'un renversement des significations des postulats de l'avant-garde[125] ». L'avant-garde, dans sa dimension destructrice et subversive, est ici, en effet, reléguée au rang de repoussoir, de « référent négatif[126] ». Si Ozenfant et Le Corbusier se rapportent au dada contemporain, ce n'est pas pour marquer, comme le voudrait Dermée, leur compagnonnage d'armes et la communauté de leur esprit, mais pour s'en démarquer. « A cette époque », note Ozenfant dans ses *Mémoires*, « le Cubisme ne faisait déjà plus figure de mouvement d'extrême pointe : l'avant-garde c'était, simultanément, le négatif Dada et le constructif Purisme » (*M*, p. 110). La synthèse n'est qu'apparente et derrière la simultanéité affichée, à valeur légitimante pour le purisme, ce qui se donne plutôt à lire est une succession : *après* la destruction et la révolte, la construction peut enfin commencer. La négation dada est ainsi récupérée dans une interprétation puriste de l'avant-garde orientée par un esprit qui lui était jusque-là profondément étranger et que le programme de la revue résume par la formule « services rendus à notre temps ». En 1921, la rédaction commente ainsi l'intervention par laquelle Picabia annonce sa rupture avec les autres dadas :

> Dada au pire : jeunes gens qui s'amusent.
> Dada au mieux : jeunes gens tentant, par des moyens violents, l'assainissement de l'art en ridiculisant les snobismes. (« Actualité. Francis Picabia et Dada », *EN*, n° 9, juin 1921, p. 1059)

Après la jeunesse, l'âge mûr ; après dada, le purisme. Dermée avait vainement tenté la synthèse des deux, sous la forme d'un « dadaïsme cartésien » assez naïf annoncé par l'unique numéro de sa revue *Z*, lancé en mars 1920 : « Dada détruit et se borne à cela. / Que Dada

---

[125] *Politiques éditoriales et architecture « moderne »*, *op. cit.*, p. 32.
[126] *Ibid.*

nous aide à faire la table rase, puis chacun de nous reconstruire une maison moderne avec chauffage central et tout à l'égout, dada de 1920 ». L'improbable synthèse se limite ici au plan des déclarations provocantes, ce que précisément Ozenfant et Le Corbusier entendent dépasser. Visible au niveau du contenu, de l'apparence austère et de l'aspect typographique conventionnel de *L'Esprit nouveau*, le déplacement qu'opèrent Ozenfant et Le Corbusier est encore attesté par l'enquête lancée au deuxième numéro, « Faut-il brûler le Louvre ? », provocation détournée au profit d'une stratégie de lancement de la revue et d'une ligne éditoriale plus modérée que l'enquête ne le laisse entendre.

Si par les contributions polémiques entretenues essentiellement par Le Corbusier, *L'Esprit nouveau* appartient à l'avant-garde architecturale, d'autres aspects, redevables en partie au contexte idéologique spécifique de la France, relient le discours de la revue à certaines publications qui, au seuil des années trente, se déclarent, de façon nettement moins contestataire, « modernes ». Il s'agit de l'insistance sur le présent contre le futur et de l'accent mis sur l'action, les réalisations concrètes, comme dépassement des simples déclarations d'intention[127]. Les appels à l'action se multiplient, en effet, au fil des pages de la revue, dans des termes qui réitèrent la déclaration de rupture avec Dermée[128] :

> L'heure est à la construction, pas au badinage. (Le Corbusier-Saugnier [Le Corbusir et Ozenfant], « Des yeux qui ne voient pas ...I. Les paquebots », *EN*, n° 8, mai 1921, p. 854 ; *VA*, p. 79)
>
> Pas contemplatifs, nous ne nous soucions aucunement de demeurer en béatitude sur d'alexandrines disputes esthétiques. L'*Esprit nouveau* [a] un programme d'action [...]. (« Ce

[127] Sur ces périodiques, cf. H. Jannière, *Politiques éditoriales et architecture « moderne »*, *op. cit.*, pp. 55-67. Marquant un pas de plus par rapport à l'*EN*, d'autres revues, vers 1924-1925, vont rendre compte de la confrontation de l'architecture aux réalités concrètes, politiques, économiques et matérielles, impliquées dans la construction (*id.*, pp. 51-54). Manfredo Tafuri note que la présence souterraine de plusieurs idéologies dans l'œuvre de Le Corbusier explique son appartenance simultanée à plusieurs courants (avant-garde, réforme sociale). *The Sphere and the Labyrinth. Avant-Garde and Architecture from Piranesi to the 1970s* [1980], Cambridge, MIT Press, 1987, p. 17.

[128] « Nous avons pris des responsabilités vis à vis [*sic*] des actionnaires et vis à vis [*sic*] du public. Nous voulons faire une revue constructive et non une Revue de discussions académiques ou anarchiques, nous voulons de la clarté et non de la confusion, nous voulons de l'unité et non de la dispersion. » Extrait d'une lettre d'Ozenfant à Dermée du 27 décembre 1920 [FLC A 1-7-117].

> que nous avons fait, ce que nous ferons » [note de La Direction], *EN*, n° 11-12, nov. 1921, p. 1214)

Par ailleurs, Ozenfant et Le Corbusier conçoivent leur revue comme le témoin d'un interrègne, d'une phase préparatoire inaugurée par la guerre, ce qui les conduit à conjuguer messianisme[129] et valorisation du présent :

> Nous sommes dans une période de construction. Nous passons un cap et les horizons nouveaux ne ressembleront aux autres que par une réappropriation complète des bases mêmes de l'art qui sont la logique. [...] Vingt années s'annoncent qui seront occupées à créer ces bases. Période de grands problèmes, période de grands bouleversements esthétiques, période d'élaboration d'une nouvelle esthétique. (Le Corbusier-Saugnier, « Trois rappels à Messieurs les architectes III. Le plan », *EN*, n° 4, janv. 1921, p. 470 ; version modifiée dans *VA*, pp. 47-48)

Ceci explique le fait qu'une rhétorique radicale, privilégiant la table rase et la formation de la sensibilité moderne, empruntée plus particulièrement au futurisme, coexiste avec une rhétorique conservatrice de la construction et de l'ordre. L'articulation de ces aspects apparemment inconciliables est d'abord rendue possible par une idéologie du progrès et une vision cyclique du temps qui mettent l'accent sur la sélection et la logique darwinienne dans les domaines de l'industrie comme de la culture. Ainsi, l'argument même de la « réappropriation » des bases de l'art invoqué dans le passage cité plus haut est fondé, comme nous le verrons plus en détail dans la troisième partie de cette thèse, sur une double attitude de rupture et de continuité, de mise à distance du passé et de synthèse, dans le présent, des meilleures solutions esthétiques et techniques léguées par le passé.

Se voulant une sortie de la crise d'après-guerre, l'interrègne postulé par la revue dénonce en fait une autre crise, celle de l'avant-garde elle-même. L'interrègne est entendu comme un dépassement de l'âge ingrat des expérimentations. C'est à ce prix que la

---

[129] La dimension messianique et prophétique constituerait selon Renato Poggioli un dénominateur commun structurant de l'avant-garde. Cf. *The Theory of the Avant-garde* [1968], New York/San Francisco/Londres, Icon Editions, Harper & Row Publishers, 1980.

modernité « pastorale », exempte de fissures internes et de contradictions[130], vers laquelle tendent les directeurs de la revue, peut se réaliser. L'interrègne doit être à la fois une transition et une fin du transitoire et de la confusion. Exigeant la continuité des principes entre art et vie sociale et économique, ce programme s'oppose clairement à la « culture de crise » qui définit, selon Matei Calinescu, l'avant-garde :

> from its very outset the artistic avant-garde developed as a culture of crisis. [...] The avant-gardist, far from being interested in novelty as such, or in novelty in general, actually tries to discover or invent new forms, aspects, or possibilities of *crisis*. Aesthetically the avant-garde attitude implies the bluntest rejection of such traditional ideas as those of order, intelligibility, and even success [...] : art is supposed to become an experience – deliberately conducted – of failure and crisis. If crisis is not there, it must be created[131].

« L'interrègne » où se situe *L'Esprit nouveau* signe donc le passage d'une avant-garde subversive à l'égard des institutions vers une autre avant-garde, dite constructive. Postulant l'équivalence de l'art et de la technique et se vouant à la construction d'objets destinés à renouveler l'environnement quotidien, celle-ci tend à s'intégrer dans le circuit de production condamnée par la première. Elle finit de la sorte par s'abolir, une fois que ses propositions et principes trouvent application dans la réalité. Ce problème se pose plus particulièrement dans le cas de l'architecture, qui est directement dépendante des conditions socio-économiques et politiques. Selon Manfredo Tafuri, cette confrontation à la réalité, qui suppose l'acceptation et l'application de méthodes de rationalisation et de standardisation pouvant aboutir à la compromission avec un ordre social donné, explique les contradictions, les déplacements et l'auto-négation présents à l'intérieur des avant-gardes constructives[132].

---

[130] Marshall Berman distingue deux visions de la modernité, « pastorale » et « contre-pastorale ». Cf. *All That is Solid Melts Into Air : The Experience of Modernity*, New York, Simon & Schuster, 1982, pp. 134-141. Hilde Heynen reprend et discute la distinction dans *Architecture and Modernity : A Critique*, *op. cit.*, pp. 13-14.

[131] Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 124.

[132] Cf. M. Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, *op. cit.*, p. 119 et suiv. ; H. Jannière, *Politiques éditoriales et architecture « moderne »*, *op. cit.*, pp. 37-38. Tafuri distingue les avant-gardes critiques, littéraires et picturales, des avant-gardes constructives ou architecturales, qui agissent en fonction des données politiques et sociales (De Stijl, le Constructivisme et le Productivisme russes). Pour une discussion du concept d'avant-garde architecturale et des contradictions du mouvement moderne, voir aussi H. Heynen, *Architecture and Modernity : A Critique*, *op. cit.*, pp.

Le reproche d'amateurisme et de manque de professionnalisme à l'encontre de Dermée, qui lui valut son évincement du poste de directeur, est cependant injustifié. C'est en grande partie grâce à Dermée, qui gère initialement les relations extérieures de la revue et mobilise tous ses « compagnons d'armes » européens et non seulement (parmi lesquels Giuseppe Ungaretti, Enrico Prampolini, Tristan Tzara, Theo van Doesburg qui lui recommande Mondrian[133]), que *L'Esprit nouveau* a une place assurée dans les réseaux d'avant-garde dès son lancement et qu'elle connaît le succès durant sa première année. Mentionnons, à titre d'exemple, que la revue hollandaise *De Stijl* annonce déjà dans son numéro de juillet 1920 la parution imminente de *L'Esprit nouveau* de Dermée[134]. C'est aussi grâce à lui que la revue bénéficie pendant sa direction de l'apport d'Yvan Goll et de Giuseppe Ungaretti, chargés de s'occuper des contributions provenant des collaborateurs allemands et italiens. Un recensement des abonnés de la revue confirme la bonne presse dont elle avait profité déjà avant son lancement. Avant de l'abandonner en tournant le dos à son « modernisme gelé[135] », quelques futurs surréalistes souscrivent à un abonnement (Breton, Aragon, René Crevel, Eluard), rejoints par des personnalités aussi diverses que René Magritte, Marcel Duchamp, El Lissitzky, Karel Teige, Moholy-Nagy, Ortega y Gasset, Ezra Pound ou Wallace Stevens[136].

Cinq mois après son lancement, la revue est encore associée aux recherches d'avant-garde et à l'expression non contraignante d'une communauté d'intérêts aux tendances et

---

26-70. Heynen montre que, avant d'introniser le mouvement moderne dans *Espace, Temps, Architecture* (1941), Sigfried Giedion développe une phase avant-gardiste centrée sur la notion d'interpénétration d'espaces et d'éléments hétérogènes qui donne une qualité de montage aux aspects visuels des villes. Son étude du programme promu par Ernst May, chef du département d'urbanisme à Frankfurt, et par la revue *Das Neue Frankfurt* (1926-1931) met en évidence à la fois les succès et les limites d'un discours et d'une pratique qui se veulent d'avant-garde, mais dont la radicalité se perd une fois qu'ils prennent en compte l'organisation rationnelle de la société dans laquelle ils interviennent, tout en évitant de se faire les complices d'un ordre établi.

[133] Dans une lettre de mai 1920 [FLC A 1-10-32/34].

[134] *De Stijl*, n° 3, vol. 3 (juillet 1920), p. 78.

[135] Jacques Baron cité par Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme 1924-1929*, *op. cit*, pp. 57-58.

[136] Selon les fichiers d'abonnés disponibles à la Fondation Le Corbusier [A 2-8, A 2-9, A 2-10].

activités hétérogènes. En témoigne une lettre envoyée à la rédaction depuis les Etats-Unis qui présente Marcel Duchamp et Joseph Stella comme des « torches vivantes de l'Esprit nouveau[137] ». La chute progressive des abonnements (de 735 en 1920, 640 en 1921, à 252 en 1923) est indicatrice de la perte d'intérêt d'une partie des anciens abonnés à mesure que la revue subit des transformations, se centrant de plus en plus sur des questions d'architecture et faisant des efforts pour retrouver des collaborateurs de la taille de ceux qui publient dans les premiers numéros.

3. LE PROJET DE LA REVUE : UNE « MAÏEUTIQUE DE LA MODERNITE »

Une revue instrument

Sous l'emprise marquée d'Ozenfant et de Le Corbusier, *L'Esprit nouveau* met en évidence une conception de la revue comme instrument heuristique indispensable à la formation de l'homme moderne, d'une part, et comme partie intégrante et nécessaire de la production globale d'une époque historiquement déterminée, de l'autre. Comme on peut lire dans le premier numéro de *Plans*, une revue à laquelle Le Corbusier collabore dans les années 1930 :

> Une revue est un outil. Recueillir au hasard de l'actualité des articles intéressants sur des sujets dispersés est affaire de magazine. Publier des romans avant leur publication en librairie est une affaire de commerce. Une revue est un instrument : elle a une nécessité, un but, un plan. Elle se situe dans le temps et dans l'espace[138].

---

[137] Lettre de Laurent Courau-Dumesnil de mai 1921 [FLC A 1-4-1].
[138] *Plans*, n° 1 (janv. 1931), cité par Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris 1905-1040*, *op. cit.*, p. 97.

De même, dans le numéro 11-12 marquant le bilan de la première année d'activité, les rédacteurs affirment : « Ce programme répondait à un besoin. [...] Son programme n'était donc pas un programme de cénacle ; c'était un programme d'idées[139] ».

Quel est le plan et le besoin auxquels répond *L'Esprit nouveau* ? Surmonter premièrement le décalage entre le passéisme et les exploits de la vie moderne et du progrès et généraliser de la sorte cet « esprit nouveau » nourri d'ordre, de discipline, de géométrie, de taylorisme, d'hygiène et d'économie qui se fait sentir dans l'industrie et les sciences[140], esprit dont les principes étaient déjà annoncés dans *Après le cubisme*. Cela implique de « [m]ontrer l'esprit unitaire qui anime dans leurs recherches les différentes élites de notre Société[141] » (artistes, scientifiques, industriels) afin « de faire saisir à chacun le mécanisme général qui meut le monde actuel[142] ». Les directeurs se revendiquent donc comme interprètes et producteurs d'une époque dont la revue est à la fois le produit et le journal de bord. Il ne s'agit pas seulement de s'intéresser aux « tendances » de la vie moderne « dans tous [s]es domaines », mais aussi et surtout de « [l]es accoucher de leurs possibilités[143] », selon une conception qui fait de l'homme de revue et de l'homme d'action en général, qui comprend ici la figure de l'artiste, moins le prophète d'une époque encore à venir que le révélateur du présent, celui qui en sonde l'archéologie mouvante, encore en train de se faire. Pour Le Corbusier, il s'agit ainsi « de saisir l'événement et d'aider à en exprimer le sens » (*ADA*, p. 218). Avec, pour moteur principal, une conviction plus lucide que l'on ne le croit généralement, quoique non dénuée d'ambiguïtés sociales et politiques et facilement

---

[139] « Ce que nous avons fait, ce que nous ferons », *EN*, n° 11-12 (nov. 1921), p. 1211.
[140] « Cet état d'esprit nouveau s'établit petit à petit. La grande crise de l'époque contemporaine provient du débat qui s'est élevé entre un état de choses nouveau et un état d'esprit attardé aux usages et aux croyances anciennes. » Le Corbusier, « Construire en série », *Bylowa-Kultura*, Brno, mars 1924, repris dans *Almanach d'architecture moderne*, Coll. de « L'Esprit nouveau », 1925, p. 81.
[141] Programme de *L'Esprit nouveau*, *EN*, n° 1 (1920), s.p.
[142] « Ce que nous avons fait, ce que nous ferons » [note de la direction], *EN*, n° 11-12 (nov. 1921), p. 1213.
[143] Programme de *L'Esprit nouveau*, *EN*, n° 1 (1920), s.p.

assimilable aux processus coupables d'un désenchantement du monde souvent dénoncé : des transformations irréversibles ont affecté le monde de la production économique dont il s'agit d'extraire les principes et de tirer le maximum de conséquences afin de les élargir, si possible, aux autres domaines de l'activité humaine. Pour les directeurs de la revue, il est important en d'autres mots d'accepter que les « ravages » (perte des folklores, effacement du local sous la pression des transports et du tourisme, etc.) et les « méfaits » du machinisme, bien que redoutés, sont inhérents au progrès, et d'opérer un choix conscient face à cette évidence[144].

C'est par ces aspects que la revue se démarque par ailleurs des autres projets contemporains, comme le soulignent Gladys C. Fabre et Marie-Odile Briot :

> Cette attitude foncièrement optimiste qui attestait d'une foi véritable, non seulement dans le progrès technologique mais aussi dans l'homme s'oppose à de nombreux courants artistiques internationaux. D'une part, elle va à l'encontre des idées expressionnistes, dadaïstes et de la Nouvelle Objectivité allemande qui s'affirment comme un courant critique, pour ne pas dire virulent ou pessimiste de la société. D'autre part, ce courant optimiste se différencie aussi des esthétiques défendues par le mouvement De Stijl, le Suprématisme, et le Constructivisme russes ainsi que de la plupart des théories enseignées au Bauhaus. À la recherche d'un équilibre périlleux entre la Pensée et la Matière, l'Art et la Nature, l'avant-garde [représentée par *L'Esprit nouveau* et Fernand Léger] se refuse à construire à partir d'un système exclusif, totalitaire, privilégiant l'Esprit au détriment des réalités existencielles [*sic*]. Elle ne fait pas table rase de l'humain et continue comme par le passé à se référer au Monde, généralement dans ces [*sic*] aspects les plus modernes[145].

Au lieu de joindre le rang des détracteurs d'une civilisation en déclin et d'une modernité inhumaine car dominée par la causalité et par la raison instrumentale, Ozenfant et Le Corbusier se proposent donc de voir en quoi « l'esthétique de l'ingénieur » et la civilisation industrielle en général, jointes à d'autres apports que la revue a pour but justement d'explorer, peuvent contribuer à créer un présent comparable en perfection et prestige à la Grèce antique. Cela implique le dépassement des échappatoires faciles parmi

---

[144] Le Corbusier ne se fait aucune illusion là-dessus : « L'industrie vraiment belle du potier et qui semble avoir accompagné les civilisations depuis toujours ? *Fini !* Remplacé par un bidon de fer-blanc. Cette histoire du pays des belles cultures et des œuvres impérissables est l'une des plus fortes leçons qu'on puisse recevoir en ce jour : l'évolution par facteur d'*économie* est implacable, rien n'y résiste ; les regrets sont stériles ; une poétique meurt qui semblait immortelle ; tout recommence ; c'est ce qui est beau et promet les joies de demain. » « Usurpation : le folklore », *EN*, n° 21 (1924), s.p. ; *ADA*, pp. 27-37.

[145] *Léger et l'esprit moderne. Une alternative d'avant-garde à l'art non-objectif (1918-1931)*, *op. cit.*, p. 23.

lesquelles le retrait nostalgique dans un ailleurs temporel. Il s'agit par conséquent de « [f]aire comprendre l'esprit qui anime l'époque contemporaine ; faire saisir la beauté de cette époque, l'originalité de son esprit ; démontrer que cette époque est aussi belle que celles du passé où l'on voudrait avoir vécu[146] ». Il ne s'agit pas non plus de tomber, à l'autre extrême, dans un éloge inconditionnel de la machine, bien que le purisme repose sur l'idée que la machine est un modèle d'intelligibilité du monde. Sur ce point, déjà dans *Après le cubisme* et prenant parti dans un débat plus large sur les possibilités de coopération de l'art, de l'industrie et de l'artisanat, Ozenfant et Jeanneret avaient exclu toute confusion entre les produits industriels et les produits artistiques[147].

Le projet de répertorier les signes du « moderne » se double donc d'une volonté de réflexion et de création. S'interdisant d'être, comme d'autres revues littéraires ou artistiques, le reflet ou « l'expression d'un groupe ou d'un esprit individuel » et s'affirmant plus comme le laboratoire des synthèses, *L'Esprit nouveau* veut avoir sa part active dans la production générale du « style » de l'époque et dans l'élaboration de ses « lois »[148]. Repérer, configurer, classer, produire sont les opérations par lesquelles ses directeurs entendent intervenir dans un champ culturel vaste, qui, à partir du n° 4, s'élargit de l'esthétique et de la science à des questions de philosophie, de sociologie, d'économie et d'urbanisme.

Cet élargissement va dans le sens d'une recherche d'« idées-forces[149] », de structures, mais aussi d'instruments aptes à en rendre compte. L'éditorial du premier numéro annonce

---

[146] Tract de l'*EN*, n° 1 (1920), s.p.

[147] « La solidarité de l'art avec cet esprit ne doit pas conduire à un art fait à la machine, ni à des figurations de machines. La déduction est différente : l'état d'esprit qui vient de la connaissance des machines donne des vues profondes sur la matière, sur la nature par conséquent. » (*AC*, p. 55) C'est ce qui sépare les puristes des constructivistes. Lors de son voyage en Allemagne (1910), Le Corbusier avait rencontré plusieurs membres du Werkbund : Hermann Muthesius, Peter Behrens, Theodor Fischer, Bruno Paul, Heinrich Tessenow, etc. Il s'était impliqué aussi dans les débats autour de l'art décoratif en France avant 1918. Sur ce point, voir N. J. Troy, *Modernism and the Decorative arts in France : Art Nouveau to Le Corbusier*, *op. cit.*

[148] Programme de l'*EN*, n° 1 (1920), s.p.

[149] « Ce que nous faisons, ce que nous avons fait », *EN*, n° 11-12 (nov. 1921), p. 1214.

ce qui est une prise de position méthodologique générale : « [l]'esprit qui présidera aux travaux de cette revue est celui qui anime toute recherche scientifique ». L'exploration et la modélisation de la modernité ne vont pas ainsi sans une réflexion sur la démarche à adopter, car à tous les niveaux de l'activité il s'agit de « se créer un piano[150] ». Ozenfant et Le Corbusier ne sont pas les seuls à utiliser la métaphore du piano pour qualifier leur activité et surtout le choix de la revue comme espace privilégié de cette activité[151], mais il importe de souligner à quel point la métaphore résonne à tous les niveaux de leur réflexion pour dire à la fois la recherche de points communs entre les disciplines et la discipline de cette recherche. Qu'il s'agisse du purisme et de son travail sur la langue plastique, ou de la définition de la civilisation urbaine et « optique », il est question de créer « un clavier de moyens d'expression nécessaire et suffisant[152] », de se doter d'un « diapason », d'une « grammaire », d'une « syntaxe ». Les notions clefs en sont la sélection, l'économie, l'ordre, l'équilibre, le général, le système, la construction, le standard, la conception, mais aussi l'émotion et ce qu'Ozenfant et le Corbusier appellent le « facteur poésie ». Loin des revues dadaïstes qui ne veulent pas se rendre complices de l'idéologie du progrès et du moderne, *L'Esprit nouveau* amorce une véritable « maïeutique de la modernité[153] », projet dont la cohérence, en dépit de ses limites plus d'une fois soulignées – les orientations éclectiques, les conclusions répétitives et parfois réductrices –, a été unanimement relevée par les commentateurs de la revue.

---

[150] Ozenfant et Jeanneret, « Nature ou création », *EN*, n° 19 (déc. 1923), s.p..

[151] Emmanuel Mounier, fondateur de la revue *Esprit* en 1932, mentionne parmi les raisons qui le décidèrent d'entreprendre la revue : « Le sentiment qu'un cycle de création française était bouclé, qu'il y avait des choses à penser qu'on ne pouvait écrire nulle part ; qu'à nous autres, pianistes de vingt-cinq ans, il manque un piano [...] ». Cité par Jean-Marie Domenach, « Entre le prophétique et le clérical », art. cité, p. 22.

[152] Ozenfant et Jeanneret, « Idées personnelles », *EN*, n° 27 (nov. 1924), s.p.

[153] Joseph Abram, « "Hiératisme" et modernité : la revue *L'Esprit nouveau* », in *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n° 12 (nov. 1982), p. 10.

Répertorier et construire le moderne : un programme aux vocations multiples

Ce projet s'articule au confluent de plusieurs vocations, et principalement sur deux axes, esthétique et socio-économique, car non seulement les arts, mais toute la société, selon les directeurs de la revue, s'organisent selon « l'esprit nouveau ». Compte tenu de l'évolution des rapports entre les trois fondateurs, ainsi que de la dynamique interne de la revue, on peut distinguer trois grandes étapes dans le développement du projet de *L'Esprit nouveau*. Si la première se déroule sous le signe de l'esthétique, on remarque dans la deuxième un passage, marqué par le changement de sous-titre au quatrième numéro, vers un projet plus porté vers l'engagement dans les activités productives de l'époque, dont le terrain est préparé par les interventions théoriques présentes déjà dans la première partie. La dernière étape coïncide avec la rupture entre Ozenfant et Le Corbusier et la reprise des numéros de la revue en novembre 1923 après une pause de plus d'une année, à cause de difficultés financières. Un aperçu rapide de cette évolution fera surtout voir que le programme de la revue ne se réduit pas, au contraire de ce que l'on a parfois soutenu, au purisme, mais prend forme au croisement de plusieurs réflexions qui en font à la fois un témoin et un acteur privilégiés des contradictions constitutives de la modernité du début du siècle. S'en dégage surtout une perspective sur le présent à visée globalisante, au croisement d'un regard esthétique scrutant les temporalités différentes des œuvres et d'un programme orienté vers l'action, ponctué d'interrogations éthiques.

La première étape est marquée par la direction de Paul Dermée (n^{os} 1-3), période durant laquelle la revue porte comme sous-titre « Revue internationale d'esthétique » et affiche comme domaines : l'esthétique expérimentale, les arts (peinture, sculpture, architecture, littérature, musique, théâtre), l'esthétique de l'ingénieur, l'esthétique de la vie moderne, mais aussi le music-hall, le cinéma, le cirque, les sports. On remarque d'emblée la

vocation encyclopédique, affirmée d'ailleurs dans le tract et dans le programme de la revue, où elle fait pendant à la volonté de synthèse : « *L'Esprit nouveau* est la première Revue du monde consacrée à l'esthétique de notre temps, dans toutes ses manifestations » ; elle « donnera enfin un tableau de la production esthétique internationale » afin de « montrer l'existence de plus en plus affirmée de l'esprit constructif ».

Dès le premier numéro, les directeurs prennent comme repères temporels de la modernité artistique qu'ils interrogent Cézanne, Mallarmé, Rimbaud, mais renvoient aussi à des chefs-d'œuvre du passé. Ils inscrivent de la sorte leur entreprise de construction de l'esprit et du monde modernes dans une continuité historique dont on a déjà remarqué qu'elle sert principalement à légitimer leurs efforts[154]. Leur recherche d'un état d'esprit nouveau passe autant par la rupture et le défi à l'égard des moments antérieurs que par une réévaluation de l'héritage culturel et artistique largement tributaire d'une lecture privilégiant les aspects formels. La nouveauté du moment est souvent située dans le prolongement ou la réaction par rapport à une évolution des formes et des idées que plusieurs articles servent à ponctuer, quoique de manière inégale[155]. Actualité et regard sélectif vers le passé, modernité et continuité sont ainsi les termes qui articulent dès le début l'entreprise esthétique de *L'Esprit nouveau*, tendue moins vers l'innovation de formes et de pratiques artistiques[156] et plus vers la création d'un nouvel état d'esprit.

Dans le cadre du programme d'élaboration d'une esthétique expérimentale que se propose la revue, deux des esthéticiens les plus importants de l'époque sont appelés à faire

---

[154] *Id.*, p. 17 ; Françoise Will-Levaillant, « Norme et forme à travers *L'Esprit nouveau* », *op. cit.* ; Roberto Gabetti et Carlo Olmo, *Le Corbusier e « L'Esprit Nouveau »*, *op. cit.*, p. 119.

[155] Parallèlement aux études consacrées aux cubistes, la revue publie des études et notices biobibliographiques signées par Bissière et Ozenfant (sous les pseudonymes Vauvrecy et De Fayet) relatives à des peintres qui sont les valeurs largement acceptées d'une époque marquée à la fois par les revendications modernistes et par les appels à l'ordre, à la mesure et à l'équilibre : Fouquet (n° 5), Gréco (n° 3), Poussin (n° 7), Le Nain (n° 10), Ingres (n° 4), Cézanne (n° 2), Seurat (n° 1), Corot (nos 8, 9), Michel-Ange (n° 14).

[156] L'innovation à tout prix, confondue avec l'excentricité et l'aberration, est d'ailleurs vivement condamnée après la guerre. Cf. K. E. Silver, *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.*, pp. 205-206.

l'état des recherches et questionnements en matière d'esthétique, discipline qui se trouve alors en France à ses débuts institutionnels. Il s'agit de Victor Basch, premier détenteur, à partir de 1919, de la chair d'esthétique à la Sorbonne, qui a joué un rôle important dans la diffusion de la philosophie allemande en France[157], et de Charles Lalo, connu pour ses contributions à une sociologie de l'art. Ce que les articles de Basch, intitulés « L'Esthétique Nouvelle et la Science de l'Art[158] », complétés par des textes de Charles Henry[159], apportent au projet esthétique général de la revue, c'est surtout l'explication de la « méthode génétique » qui fonde l'esthétique scientifique. Elle est adoptée par le purisme d'Ozenfant et de Le Corbusier qui s'impose comme direction esthétique surtout à partir du n° 4. Il s'agit de mesurer et d'évaluer l'expérience esthétique à partir des réactions sensibles produites par les formes, les couleurs et les proportions, « émotions primaires » constantes enrichies par les associations d'idées nées de la mémoire et de l'imagination de chacun. La science de l'art entend donc asseoir l'universalité de l'expérience esthétique sur l'identité des sensations face aux stimuli formels présents dans une œuvre et aspire à en limiter le côté subjectif, fluctuant et imprévisible par « des notions objectives, contrôlables et mesurables » obtenues par la voie de l'expérimentation.

Ces contributions sur l'esthétique, qui s'étendent sur toute la première année de la revue[160], s'inscrivent surtout dans deux ordres de réflexion présents chez les principaux rédacteurs. Le premier, sur lequel je reviendrai dans les autres parties de la thèse, manifeste dans les articles de Paul Dermée, de Vincent Huidobro et de Jean Epstein, interroge le

---

[157] Cf. Céline Trautmann-Waller, « Victor Basch : l'esthétique entre la France et l'Allemagne », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 34 (2002), pp. 77-90.

[158] « L'Esthétique Nouvelle et la Science de l'Art », n° 1 (oct. 1920), pp. 5-12, n° 2 (nov. 1920), pp. 119-130.

[159] Il est l'auteur de l'*Introduction à une esthétique scientifique.* Revue contemporaine, 1885. *L'Esprit nouveau* publie une série d'articles de lui « La Lumière, la Couleur, la Forme », nos 6-9 (1921).

[160] Charles Lalo, « L'Esthétique sans amour », nos 5 et 6 (fév., mars 1921) ; Jules Lallemand, « La méthode et la définition de l'esthétique », n° 3 (déc. 1920) ; Raymond Lenoir, « Des systèmes d'esthétique en France », n° 8 (juin 1921).

rapport entre intelligence et sensibilité dans la création et la réception de l'œuvre d'art, question qui paraît évacuée, mais qui est en réalité reconfigurée par l'esthétique puriste et par son idéal d'impersonnalité. Le second consiste en une réflexion sur la temporalité complexe de l'œuvre. Elle traverse surtout les préoccupations théoriques d'Ozenfant et de Le Corbusier pour un système qui puisse tenir ensemble création artistique et production en série.

La tension entre une recherche de constantes capables de garantir un art aux effets universels et la foi, apparemment contraire, en la perfectibilité et l'évolution culturelles, conjuguée à la valorisation conséquente de l'inscription des œuvres dans le présent, est essentielle pour comprendre le projet de *L'Esprit nouveau*. Estelle Thibault a montré que les différentes approches – physiologiques, psychologiques ou sociologiques – dont les œuvres font l'objet dans la revue fournissent les éléments théoriques d'un schéma de production et de jugement esthétique qui vise à rendre compte de l'appartenance concomitante des œuvres à des régimes temporels multiples[161]. Le problème qu'Ozenfant et Le Corbusier se posent ainsi dès 1918 est la sauvegarde de l'autonomie de l'œuvre d'art, définie par la capacité d'engendrer une émotion éternelle, parallèlement à un régime de production technique génératrice d'objets utilitaires, à durée de vie limitée et pouvant toutefois susciter une émotion esthétique. À travers les différentes contributions consacrées à l'esthétique, il s'agit donc pour Ozenfant et Le Corbusier de se donner les moyens théoriques pour distinguer entre les différents types de beauté, d'émotion et de temporalité impliquées dans les objets artistiques et industriels. Bien qu'écartées comme « discussions académiques[162] » lors de la rupture avec Dermée, ces contributions servent surtout à créer le contexte théorique

---

[161] « Être contemporain et intemporel. *L'Esprit nouveau* et l'esthétique scientifique », in Actes du colloque *Les années "Art Déco" : entre avant-garde et néoclassicisme (1927-1937)*, Reims, 2007, sous presses.
[162] Voir la lettre d'Ozenfant à Dermée du 27 décembre 1920, citée dans la note 121.

nécessaire pour aborder le problème de l'architecture dans ses dimensions technique, sociale et esthétique. Le premier numéro inaugure en effet une série d'articles sur les problèmes de l'architecture, les avancées de la construction des bâtiments et l'art de l'ingénieur, articles qui seront réunis en 1923 dans le volume de Le Corbusier intitulé *Vers une architecture.*

La rupture avec Dermée est suivie par un infléchissement vers une deuxième étape, plus activiste, marquée par l'apparition au n° 6 (mars 1921) d'une rubrique économique et, à partir du n° 9 (juin 1921), d'articles d'intérêt sociologique ou portant sur la vie politique. Ceci répond à un changement de programme indiqué par un nouveau sous-titre à partir du n° 4 (janvier 1921) : « Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine ». Intitulée « Ce que nous avons fait, ce que nous ferons », la déclaration de la rédaction dans le double numéro qui clôt la première année d'activité (n° 11-12, nov. 1921) renforce l'orientation stratégique du programme, privilégiant désormais la synthèse des « *idées-forces* » mise au profit de la « connexion indispensable des élites », c'est-à-dire des « intellectuels », des « organes conducteurs » et des « organes réalisateurs ». L'attention portée à « la totalité des problèmes et des travaux de l'intelligence » semble reléguer le programme esthétique au second plan : « Pas contemplatifs, nous ne nous soucions aucunement de demeurer en béatitude sur d'alexandrines disputes esthétiques. » Du point de vue d'Ozenfant et de Le Corbusier, l'acceptation du progrès implique non seulement de sonder les nouvelles conditions de production mais aussi de se placer par rapport à elles en tant que producteurs à part entière[163]. Il s'agit d'explorer le « mécanisme » du monde actuel et ses milieux professionnels

[163] Reprenant une distinction de Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936), selon laquelle les artistes agissent dans la modernité soit en « mages », perpétuant, à distance du réel, le principe de la mimésis, soit en « chirurgiens » ou opérateurs, intervenant dans la fabrication même du réel à travers les images produites à l'aide de la photographie ou du cinéma, Manfredo Tafuri a, le premier, proposé de voir en Le Corbusier un opérateur « producteur » et non un simple interprète ou mage (*Théories et histoire de l'architecture*, SADG, 1976, p. 32). La distinction a été reprise par Stanislaus von Moos, qui explore les rapports de *L'Esprit nouveau* avec le monde de l'industrie et la redéfinition du métier d'architecte qui en résulte (*L'Esprit nouveau. Le*

pour pouvoir mieux s'y insérer. En ce sens, la revue représente aussi, comme l'a souligné Carlo Olmo, l'opportunité, la nécessité même, de « connaître avant d'œuvrer [...], afin d'agir en accord avec les nouveaux principes de la société et de l'économie[164] ». Concrètement, en une période où la construction a du mal à se relancer pour réparer les dégâts causés par la guerre, l'enjeu majeur auquel se confrontent Ozenfant et Le Corbusier est la redéfinition du métier d'architecte et de son champ de compétence[165]. La revue est dès lors pensée comme l'instrument de formation, d'expression et de ralliement d'une telle élite, et comme le point d'intersection entre les idées et les événements, entre les projets et les faits. Elle se veut l'action dans le présent permettant de hâter la fin de l'« interrègne ».

Cette étape confirme *L'Esprit nouveau* dans son rôle de relais entre les différents moments et ramifications d'un travail qui ne pourrait pas autrement aboutir. En effet, la troisième étape, qui débute en novembre 1923 après une interruption d'une année, sur fond de rupture entre Ozenfant et Le Corbusier, culmine avec la réalisation du Pavillon de L'Esprit nouveau pour l'exposition internationale des Arts Décoratifs de 1925, ainsi que par la publication par Le Corbusier de *L'Almanach de l'architecture moderne* qui remplace le n° 29 de la revue. Grâce à la revue dont il se sert aussi comme plateforme publicitaire, Le Corbusier a pu bénéficier de commandes de construction et asseoir sa réputation d'architecte. Alors que celui-ci se concentre, parallèlement à son travail d'architecte, sur son activité de théoricien de l'urbanisme et de critique de l'art décoratif, Ozenfant devient plus préoccupé de développer

---

Corbusier et l'industrie, *op. cit.*), et par Beatriz Colomina dans ses études sur le rôle des mass médias et de la publicité dans l'activité de Le Corbusier (*La publicité du privé*, *op. cit.*).

[164] « La perception du changement », in *Le Corbusier : une encyclopédie*, *op. cit*, p. 344. Voir aussi C. Olmo et R. Gabetti, *Le Corbusier e « L'Esprit nouveau »*, *op. cit.*

[165] Cf. S. von Moos, « Dans l'antichambre du "machine age" », in *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie*, *op. cit.*, p. 20. En 1925, le nombre des commandes pour la reconstruction d'habitations était encore inférieur à celui enregistré en 1913. Cf. G. Monnier, « Le retour à l'ordre : architecture, géométrie, société », in *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*, *op. cit.*, pp. 45-54.

un purisme comme « art de vivre » ou règle de vie. Les exigences éthiques qui s'étaient déjà manifestées dans la revue sont reformulées dans l'éditorial du n° 18 :

> Il convient de commencer à déterminer les signes essentiels et les modalités d'application de la nouvelle discipline morale dont le besoin se fait impérieux. L'œuvre est le produit de l'être moral ; et il semble utile de façonner celui-ci de le créer tel que l'exigent les conditions sociales actuelles. [...] Le bonheur est aussi de créer : concevoir que l'œuvre est le produit de la vie ; que l'important est de se faire tel que rien d'indifférent ne puisse sortir de nous ; pour cela enrichir consciemment l'inconscient, source vive ; créer en nous volontairement une seconde nature plus adaptée aux temps qui viennent.

Cette préoccupation éthique est en fait le pendant de la dimension généraliste de la revue, qui est due principalement à la curiosité intellectuelle d'Ozenfant pour les sciences, la philosophie ou la psychanalyse. À travers les effets dialogiques de certains articles, la revue met en place un diagnostic de la civilisation moderne plus nuancé que ne le laissent entendre les seules contributions puristes. Elle témoigne d'une préoccupation importante pour l'envers de l'ère machiniste et scientifique dont elle semble pourtant à première vue se faire le héraut inconditionnel. C'est ce que je montrerai dans ce qui suit par une analyse rapide du regard en quête de lois que la revue porte sur le monde, que je compléterai dans la dernière partie de cette thèse par l'étude détaillée de l'art de vivre puriste.

À la recherche de « l'esprit qui fait l'époque »

Un curieux article écrit sans doute par l'un des directeurs (dont on sait qu'ils multiplient les pseudonymes lorsque les collaborateurs font défaut) figure au sommaire de la revue en juillet 1921 : « Lettre à Saturne. D'un saturnien sur la Terre ». Cet article qui peut sembler anodin offre pourtant un aperçu des limites que l'on a reprochées à la vision puriste de l'art et de la société. Le saturnien débarqué sur Terre ne se livre pas à des observations impartiales sur les hommes, leurs activités et leurs œuvres, malgré son immersion dans la réalité quotidienne qui devrait lui révéler le relativisme culturel, mais à une analyse dont les

principes puristes deviennent vite évidents. Ainsi, derrière la critique d'une société absorbée dans les affaires et dirigée par les intérêts personnels pointe la foi excessive dans le nombre et dans la suprématie du général sur le particulier, garante de l'ordre[166]. Les œuvres d'art sont des « machines à espace », tout comme les locomotives, les autos et les avions, à cette grande différence qu'elles procurent, grâce à leur pouvoir d'encapsuler « le Temps, l'Espace et le Nombre », « un état voisin du bonheur ». La lettre du saturnien se clôt par une nouvelle preuve de l'élitisme puriste et de l'ambiguïté de l'art social et moral qu'il promeut[167].

Cet article révèle, de manière réductrice certes mais efficace, la position paradoxale de la vision puriste[168], qui se veut à la fois détachée et normative, objective et moralisante, et qui demeure sans possibilité apparente de retour critique sur elle-même. Plus important encore est le fait que l'ambition à la fois sociologique et ethnologique de ce regard chargé à son insu d'*a priori* qui en filtrent la lecture peut s'appliquer à toute l'entreprise de la revue et s'ajouter à sa vocation encyclopédique et pédagogique.

Ce serait cependant perdre de vue la complexité de cette vision que d'insister uniquement sur son côté normatif et l'un des buts de cette étude est de mettre à jour justement cette complexité. Le motif du regard étranger et lointain (dans le temps ou l'espace) réapparaît dans l'article « Autres icônes. Les musées » (*EN*, n° 20) écrit dans le contexte de la critique menée par Le Corbusier contre la confusion de l'art avec le décor et

---

[166] « Le Nombre n'a créé jusqu'à présent qu'un sentiment, une préscience (pré-science) alors que le chiffre, son soldat automate et intelligent, règne en maître, fait partout du caporalisme. C'est avec le chiffre au service de l'intérêt personnel qu'ils ont arrangé leur Société. L'intérêt personnel, ferment désorganisateur et non pas personnalité, capable de cristalliser la masse, d'homogénéifier. » Darty, « Lettre à Saturne. D'un saturnien sur la Terre », *EN*, n° 10 (juil. 1921), p. 1112.

[167] « Vous rappelez-vous, Très Cher, qu'on ait fait des tableaux au commencement de notre Monde ? Si l'Art n'est pas une preuve de la jeunesse excessive d'une Société, je vous propose que nous formions quelques saturniens à cet exercice pour le délassement de nos chefs et l'éducation de nos inférieurs. » *Id.*, p. 114.

[168] On y trouve en germe la pensée qui donnera le *Modulor* de Le Corbusier : « Si l'homme avait un mètre complet, il n'y aurait pas de limite à son domaine et Saturne entendrait ses chants de victoire et d'amour – à en perdre son anneau. » *Id.*, p. 1113. Le mètre signifie ici l'instrument de mesure et de jugement que l'accès général à l'instruction n'a pas réussi à former : « La masse ayant réclamé le droit de se former en orchestre, on lui a donné l'instruction obligatoire sans lui donner l'éducation et la culture obligatoires [...]. » *Ibid.*

de la préparation pour l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs qui eut lieu à Paris en 1925. L'homme débarqué d'une autre planète et fourvoyé dans son appréciation de la civilisation terrestre par le « témoin partiel et fragmentaire » qu'est le musée est ici l'analogue du contemporain confronté à un état de culture passé ou à la culture d'autres peuples auxquels les musées lui donnent accès. À cette grande différence près que, là où l'étranger détecterait le désordre et le bric-à-brac en cherchant vainement à comprendre le fonctionnement de ce qu'il voit, le contemporain accepterait sans broncher les objets d'une culture déclarée telle en vertu du rôle légitimant des musées. Selon Le Corbusier, le principal défaut des musées est qu'ils favorisent, par leur incomplétude foncière, l'objet d'exception, sans égard pour l'humble témoin de la vie quotidienne, plus apte à renseigner sur l'avancement matériel d'une culture :

> L'honnête musée ethnographique lui-même est incomplet. [...] le colon au fond de la forêt vierge préfère rapporter dans son bagage exigu l'objet de parade d'un chef nègre ou quelque bon dieu de là-bas, plutôt que de s'encombrer des nombreux ustensiles qui donneraient des vues sur l'état de culture des peuples qu'il a visités. A vrai dire nous aimons autant que le colon de la forêt vierge nous apporte l'image d'un dieu qu'une callebasse [*sic*] servant d'écuelle ou de bouteille. (Le Corbusier, « Autres icônes. Les musées », *EN*, n° 20, janv.-fév.1924, s.p. ; *ADA*, p. 22)

Pompéi constitue dans ce contexte « le seul et véritable musée digne de ce nom ». Son équivalent moderne, « le vrai musée, celui qui contient tout, qui pourra renseigner sur tout lorsque les siècles auront passé », devra contenir :

> Un veston uni, un chapeau melon, une chaussure bien cousue. Une ampoule électrique griffée dans sa douille ; un radiateur, une nappe de linge fin et blanc ; ainsi que les verres de verre que nous employons tous les jours, les bouteilles champenoises, bordelaises, etc. [...] Quelques chaises d'un bois étuvé et cannées telles que les a inventées Thonet de Vienne et qui sont si pratiques que nous nous y asseyons nous-mêmes ainsi que nos employés. Nous équiperons dans le musée, un cabinet de toilette avec sa baignoire d'émail, son bidet de porcelaine, son lavabo et sa robinetterie étincelante de cuivre ou de nickel. Nous y mettrons une malle Innovation, un fichier Ronéo avec toutes ses fiches imprimées aux multiples cases, avec leur numérotation, leur performation, leur découpures, qui montreront qu'au XX^{e} siècle nous avons appris à classer. (Le Corbusier, « Autres icônes. Les musées », *EN*, n° 20, janv.-fév. 1924, s.p. ; *ADA*, p. 17)

À partir de la série des articles « Des yeux qui ne voient pas » (n[os] 8, 9, 10) Le Corbusier ne cesse pas d'affirmer l'existence d'un tel musée à même la rue et dans les autres espaces emblématiques de la vie quotidienne : « L'art est partout dans la rue qui est le musée du présent et du passé. Il suffit de savoir le reconnaître et il devient superflu de vouloir en surajouter un autre. Où il manque gravement, *c'est chez l'individu* » (*ADA*, p. 189). Avec les nombreuses photographies de ces objets d'un musée du présent qui défilent dans ses pages, *L'Esprit nouveau* met « l'art » du quotidien et l'état d'esprit qui s'en dégage à la portée de l'individu. La revue et les autres médias portent ainsi le coup de grâce à l'institution dépositaire d'un passé déformé qu'est le musée[169]. Plus important encore, et c'est plutôt cette dimension que j'aimerais souligner ici, elle prend le relais du « colon au fond de la forêt vierge » dans son effort d'élucider un présent qui, à force d'être trop proche, semble éloigné et encore méconnu.

Cette dimension comporte plusieurs aspects, dont le plus important consiste à dégager « l'état d'âme » de la civilisation afin d'y répondre par un art adéquat. Les articles qui paraissent dans la troisième étape de la revue et qui seront réunis en 1925 en un volume intitulé *La Peinture moderne* interrogent justement la place de la peinture dans une époque dominée par la précision, l'économie et le classement des valeurs, mais aussi par le développement de la photographie et du cinéma. Mais cette recherche d'« état d'âme » vise aussi le diagnostic des rapports entre forces productives de la société, auquel contribuent des articles sur l'économie et même la politique[170]. Il est significatif que les directeurs rendent

---

[169] Cf. « Architecture ou révolution », *LA*, p. 233. Sur cet aspect et l'influence des mass médias dans la production de Le Corbusier, voir B. Colomina, « Architecture et publicité », art. cité, p. 142. Je reviens sur ces questions dans les premiers chapitres de la dernière partie de cette thèse.

[170] R. Chenevier signe plusieurs articles sur la vie économique et politique : « La vie française », n° 6 (mars 1921), pp. 705-714 ; « Où mène la politique antisoviétique », n° 9 (juin 1921), pp. 1045-1051 ; « Wilson et l'humanisme français », n° 11-12 (nov. 1921), pp. 1223-1230. D'autres auteurs contribuent à cette rubrique sur laquelle je reviendrai dans le dernier chapitre de la deuxième partie de cette thèse.

hommage au ministre de la reconstruction allemande, Walter Rathenau, au n° 17, après avoir par ailleurs publié un article de lui[171] :

> L'E.N. regrette aussi le sociologue qui apporta des conceptions de haute valeur sur le problème si complexe de la collaboration du travail et du capital ; son esprit étendu étudia avec beaucoup de pénétration le rôle de l'intellectuel dans l'état moderne. (« Mort de Walter Rathenau », *EN*, n° 17, juin 1922, s.p.)

C'est sans doute non seulement à la curiosité d'Ozenfant mais aussi à cet intérêt plus large pour « l'esprit qui fait l'époque », selon l'expression de Reverdy qui se référait cependant au domaine restreint des arts, que la revue doit ses rubriques scientifique et philosophique ; « l'élaboration scientifique de l'esthétique du siècle devait se doubler d'une théorie générale de la connaissance[172] ». L'esprit expérimental gouverne le programme de la revue dès son premier numéro, où il sert d'argument à l'alliance entre l'art et la science et sous-tend le projet de « synthèse des diverses activités de l'heure présente ». Le statut privilégié de la science dans ce programme repose sur une triple dimension. La science est d'abord une forme d'intellection du monde : avec l'art, elle a en commun de mettre l'univers en équation, de le rendre intelligible (*AC*, p. 53). Elle constitue en plus un corpus de savoirs qui alimentent en permanence le champ des techniques et des pratiques, en informant et en orientant les interventions sur le monde, d'où la position alléguée par la revue de médiateur entre les différents types de producteurs que sont les savants, les penseurs et les créateurs. La science fournit en dernier lieu l'essence de la démarche adoptée par les directeurs de la revue, en tant que prise de position méthodologique générale : « L'esprit qui présidera aux travaux de cette revue est celui qui anime toute recherche scientifique. Nous sommes aujourd'hui quelques esthéticiens qui croyons que l'art a des lois comme la physiologie ou la physique » (*EN*, n° 1).

---

[171] « Critique de l'esprit allemand », *EN*, n° 10 (juillet 1921), pp. 1093-1106. Il s'agit d'un extrait de son livre *La triple révolution* (traduit par David Roget, Paris, Bâle, Eds. du Rhin, 1921).
[172] Marie-Odile Briot, « *L'esprit nouveau*, son regard sur les sciences », art. cité, p. 34.

En plus du programme de diffusion de la culture scientifique moderne que la revue adopte, auquel contribuent des articles le plus souvent éclectiques[173] ainsi que de nombreux comptes-rendus de livres scientifiques, des rédacteurs comme Jean Labadié ou Paul Le Beck se proposent de sonder les répercussions psychologiques et philosophiques des nouvelles théories véhiculées par les sciences :

> les théories d'Einstein entraînent une conception générale du monde. S'il appartient au savant de développer les équations mathématiques qui en offrent un symbole clair pour la minorité des esprits, il appartient à la critique de discerner l'attitude mentale à laquelle elle correspond, le processus psychologique qu'elle suppose. (Paul Le Beck, « A propos des théories d'Einstein », n° 9, avril 1921, p. 719)

Cependant, en tentant de répondre à ce programme, la rubrique scientifique témoigne paradoxalement de la difficile tâche d'objectivité qui revient à la réception des sciences, celle-ci étant généralement indissociable des systèmes philosophiques, esthétiques ou religieux qui forment le cadre culturel et spirituel des auteurs, oscillant elle aussi entre les deux points de vues représentés par le Saturnien observateur de la Terre et l'honnête « colon au fond de la forêt vierge ». Pour l'ingénieur Paul Recht, par exemple, les théories de la préadaptation, qui expliquent l'individu par son autoréglage chimique intérieur et ses interactions avec l'environnement comme des actualisations de ses prédispositions et latences, viennent confirmer la notion de destinée (*EN*, n° 9), tandis que pour le psychanalyste passionné d'alchimie et d'astrologie René Allendy, le dynamisme de la matière apporte un démenti définitif au dualisme de la matière et de l'esprit (*EN*, n° 18).

---

[173] Les lecteurs de la revue sont tenus informés sur les travaux menés dans des domaines qui vont de la chimie et de la physique, à travers la psychanalyse et l'homéopathie, jusqu'à la paléontologie et à l'astronomie. Les préoccupations formulées sous cette rubrique sont celles de l'époque, situées entre l'investigation de l'infiniment petit et l'exploration de l'infiniment grand, absorbées dans l'analyse des agencements de la matière, dans ses aspects physique ou psychique. La relativité tient une place importante, trois articles (par Paul le Beck, Jean Labadié et G. Podin) étant consacrés à l'exposé des théories d'Einstein entre 1922, année de la très médiatisée venue d'Einstein à Paris, et 1924. Pour une analyse de la rubrique scientifique, voir Marie-Odile Briot, « *L'esprit nouveau*, son regard sur les sciences », *op. cit.*

Ce sont surtout les articles sur la relativité qui enregistrent une tension, présente dans toute la revue, entre « la logique mathématique de l'esprit » et « la logique expérimentale des faits[174] » et les oppositions qui en découlent : mouvement - équilibre, imprévisible - prévisible, discontinu - continu, irrégulier - régulier, unique - répétable. Si le programme général de la revue semble pencher du côté de l'équilibre et du régulier, quelques voix cependant se font entendre qui dénoncent la prétention de la science à tout prévoir. Le rôle des sciences dans la définition du monde moderne est ainsi contesté par Jean Epstein, ancien étudiant en médecine devenu écrivain et cinéaste, qui s'applique dans ses articles sur ce qu'il appelle « le régime psychique » de l'individu moderne à trouver la bonne formule de « l'état d'âme » de la société machiniste, en proposant notamment de remplacer la connaissance scientifique par une autre connaissance non moins exacte, procurée par le sentiment.

La rubrique philosophique qui naît au n° 23 de l'éclatement des « certitudes » ressenti par Ozenfant lors d'une crise qui scelle sa rupture avec Le Corbusier témoigne encore de l'envergure d'un programme qui implique aussi, comme j'aurai l'occasion de le démontrer dans la dernière partie de cette thèse, la recherche d'un esprit de l'époque orienté par une éthique, par une interrogation qui concerne la justification des actes dans un monde où les sciences échouent finalement à mettre l'univers en équation. Intitulée d'abord « Questions de philosophie scientifique » (n° 24), refondue ensuite en « Philosophie » (n° 28), cette rubrique est placée sous la direction d'Emile Dermenghem, ethnologue et spécialiste du mysticisme musulman, collaborateur aux *Cahiers idéalistes français* et à la plus jeune *Revue européenne.* Dermenghem annonce une synthèse des problèmes posés par les sciences et par la philosophie de son temps, destinée à fournir quelques points de repère à l'esprit menacé de scepticisme. C'est désormais sous le signe de la métaphysique, loin de l'esprit des « faux

[174] Jean Labadié, « Sciences. La transmutation de la matière et l'énergie », *EN*, n° 15 (fév. 1922), pp. 1734-1740.

positivistes », qu'est placée cette volonté de systématisation qui ne connut finalement que trois articles.

L'interruption des parutions de la revue empêche cette rubrique de prendre de l'ampleur mais ne diminue pas son intérêt, qui tient aux prises de position qu'elle a occasionnées. Après un premier article centré sur les répercussions philosophiques des explications scientifiques de la cosmogénèse, qui prolonge la vision classique d'un microcosme à l'image du macrocosme (« L'origine des mondes », *EN*, n° 23), Dermenghem s'attaque à l'intellectualisme dogmatique des doctrines néo-classiques de l'époque, esprit qu'il trouve chez les réactionnaires aussi bien que chez les révolutionnaires à travers une même résistance aux différences et à l'évolution de l'histoire (« Thomisme et néo-thomisme », *EN*, n° 24). Cette mise en procès d'une raison intolérante qui fait le sacrifice de l'inquiétude intérieure et sanctionne la liberté est la preuve d'une flexibilité interne de la revue qui la préserve contre la monotonie que l'on lui a parfois reprochée et qui accueille les mises en garde contre ses propres tendances à la rigidité et à la normativité, telles qu'elles se manifestent dans les discours sur le purisme ou sur la psychanalyse[175]. Une autre réaction contre l'empire de la raison qui fausse les rapports au réel est apportée par le dernier article (« Le bergsonisme, source des idées nouvelles », n° 28), dans lequel Henri Serouya, jeune philosophe du judaïsme, fait l'éloge du dynamisme et de l'action.

Ces quelques repères sur l'évolution de la revue et sur les intérêts qui orientent son programme suffisent pour confirmer que *L'Esprit nouveau* appartient pleinement à ce que Jacques Le Goff a relevé comme un phénomène de déplacement d'intérêt et de réflexion qui

[175] Les articles sur la psychanalyse sont à partir du n° 20 sous la responsabilité des Drs René Allendy et Jules Laforgue, futurs membres de la Société psychanalytique de Paris fondée en 1926. La cure analytique est essentiellement envisagée comme une thérapie visant à « étendre toujours davantage le contrôle conscient du moi sur les éléments inconscients, aussi bien dans le progrès individuel que dans le progrès de l'espèce » (n° 21), et renforce de la sorte la vision normative du sujet que le purisme avait instaurée en bannissant de ses valeurs « le bizarre et l'"original" » (*AC*, p. 93).

s'élargit au début du XX[e] siècle de la modernité du champ culturel (l'art, la philosophie, l'histoire, la science) vers tous les domaines de la vie sociale (l'économie, la politique, la vie quotidienne)[176]. « Dans ce siècle », précise encore le sociologue Danilo Martucelli, « la modernité devient inséparable d'une réflexion sur la vie sociale, et le regard sociologique devient un des éléments constitutifs de la perception, plus ou moins spontanée, que les acteurs ont de leur société[177] ». Ce type d'observation en quête de règles et de lois, nécessaires à la formation d'un cadre interprétatif de la modernité où « tout se tient plus que jamais et [où] les questions de l'esprit dépendent étroitement de la chose sociale[178] », est présent en effet dans les analyses des « tendances » principales de l'époque. La recherche d'invariants transhistoriques qui définit le projet de la revue ne témoigne alors pas seulement d'une aspiration au classique, d'une volonté de construire un présent égal en grandeur à la Grèce de Périclès (*AC*, p. 47), mais manifeste une inquiétude devant la modernité et les problèmes de la société qui est la source même de la réflexion sociologique[179].

Que les arts occupent cependant un rôle central à plusieurs niveaux du programme de la revue – ce qui deviendra surtout évident à travers les analyses de la dernière partie de cette étude – ne saurait cependant étonner. En effet, les directeurs expriment plusieurs fois la conviction que c'est à travers la production artistique d'une époque que s'élabore et se révèle son unité[180] :

---

[176] Jacques Le Goff, « Antique (ancien)/moderne », *Histoire et mémoire*, Gallimard, 1998, p. 92 et suiv.
[177] Martucelli, *Sociologies de la modernité*, Gallimard, 1999, p. 22.
[178] R. Chenevier, « Wilson et l'humanisme français », *EN*, n° 11-12 (nov. 1921), p. 1223.
[179] Témoin de cette inquiétude mais aussi de l'optimisme général de la revue, Paul Dermée écrit : « Les écrivains déjà formés lorsqu'éclata la guerre voient s'écrouler leurs dieux les plus puissants, cependant que la génération de la tempête cherche passionnéement des dieux à qui dresser des autels. Une grande inquiétude indicatrice d'un prochain enfantement, travaille les esprits » (« Les livres », *EN*, n° 22, avril 1924, s.p.).
[180] À ce propos, Françoise Will-Levaillant note : « l'artiste n'a aucune prise réelle sur l'époque présente ; cependant, il lui est donné la double capacité de révéler la vérité de son temps, à savoir son unité masquée (formelle et spirituelle), et de retrouver une tradition séculaire perdue (formelle, spirituelle, technique) » (« Norme et forme à travers *L'Esprit nouveau* », *op. cit.*, p. 251). L'artiste n'est cependant pas qu'un médiateur dans l'*EN*. Ozenfant et Jeanneret précisent justement que « Les vrais créateurs ne suivent pas la mode : ils la

> Les arts d'aujourd'hui, même si l'on admet les à-coups et les divergences, sont simplement et rigoureusement le témoignage de l'état actuel des esprits ; une époque qui nous apparaît hétéroclite est en vérité une unité, mais ce n'est jamais qu'avec le recul du temps qu'elle apparaît dans son unité. Cette unité pressentie par les artistes, dont c'est précisément le rôle, se trouve exprimée par eux comme à leur insu, tant les conditions de leur création se trouvent déterminées par la masse autoritaire du fait présent. (Ozenfant et Jeanneret, « Le Cubisme. Deuxième époque 1912-1918 », *EN*, n° 24, juin 1924, s.p. ; légèrement modifié dans *PM*, p. 113)

Dans un document préparatoire de l'éditorial du premier numéro de la revue, les directeurs annoncent : « Mr. Basch va publier une *Année Esthétique* sur le modèle de l'*Année sociologique* de Durkheim. Nous en serons le "complément" vivant et le correctif perpétuel[181] ». L'annonce a finalement disparu de l'éditorial-manifeste, mais l'ambition dont elle témoigne reste présente dans les pages de la revue. Ce sera finalement au projet du Groupe d'Etudes Philosophiques et Scientifiques pour l'examen des idées nouvelles fondé à la fin de 1922 par René Allendy que la revue va associer un moment sa propre entreprise[182].

Un internationalisme mesuré : avantages et limites d'un discours éditorial

L'importance historique d'une revue, son influence réelle sont les questions les plus difficiles auxquelles se confronte le chercheur intéressé au monde des périodiques. Les seuls critères du tirage, de la diffusion et de la longévité sont, dans ce cas, de peu de secours. Si une partie de l'écho d'une revue est mesurable dans le contexte immédiat, à travers les colonnes des autres revues, il est en revanche beaucoup plus difficile de cerner le rôle effectif

---

font. [...] Le vrai artiste apporte quelque chose ; c'est le seul qui reste, et celui-là seul [...] » (« Le Cubisme. Deuxième époque 1912-1918 », *EN*, n° 24, juin 1924, s.p. ; *PM*, p. 110).

[181] [FLC A1-15-403]

[182] Le programme du Groupe et celui de l'*EN* sont complémentaires (cf. F. Ducros, *La peinture puriste et* L'Esprit nouveau. *L'académie du modernisme*, *op. cit.*, p. 163) et René Allendy compte parmi les collaborateurs les plus constants de la revue (là-dessus voir M.-O. Briot, « *L'Esprit nouveau*, son regard sur les sciences », *op. cit.*). Le programme du Groupe d'Etudes devait se consacrer durant la première année « à l'étude de la Vie et de la Conscience », ensuite à « l'étude des réalisations humaines depuis les sciences biologiques, sociologiques etc... jusqu'aux diverses branches de l'art et jusqu'à l'industrie » (G. Podin, « L'inquiétude actuelles des sciences physiques », *EN*, n° 20, janv.-fév. 1924, s.p.). Parmi les invités : le physicien Paul Langevin, professeur au Collège de France, Freud (qui a refusé), Marie Bonaparte, et, plus tard, Artaud. Ozenfant, Nicolas Beauduin, F.T. Marinetti, Juan Gris, Darius Milhaud, Le Corbusier et Léger donnèrent des conférences en mai-juin 1924.

qu'elle a pu jouer, par-delà les effets de connivence et de concurrence que les revues tissent entre elles. À cela, il faut ajouter que « très souvent les effets pratiques d'une revue ne sont pas seulement démultipliés dans l'espace, ils sont différés dans le temps[183] ». Je m'attacherai ici moins à traquer ces effets, qui sont du reste assez documentés, qu'à analyser à travers eux la portée de l'internationalisme revendiqué par *L'Esprit nouveau*, sur les contradictions duquel Françoise Levaillant mettait déjà en garde dans un article de 1975[184] et qu'Hélène Jannière, plus récemment, a analysé dans l'optique de la réception de l'architecture étrangère dans la France de l'époque[185]. Si, comme nous l'avons vu plus tôt dans cette partie, les échanges internationaux sont constitutifs des avant-gardes, une telle analyse pourrait contribuer à définir avec plus de précision le statut de cette revue et à repérer surtout les inflexions spécifiques qu'elle a apportées au sein de ce réseau international ou, inversement, qu'elle en a reçues. Il ne s'agira pas ici d'une approche comparatiste des poétiques ou programmes développés au contact avec cette revue lors de sa réception, mais, de façon plus factuelle et non exhaustive, des contacts effectifs établis et de l'interaction qu'ils ont occasionnée.

L'influence internationale exercée par *L'Esprit nouveau* fut bien réelle, notamment en ce qui concerne le développement d'une iconographie moderniste faisant l'apologie de la modernité industrielle et technique (machines, silos, paquebots)[186]. Les photographies de silos reproduites dans le premier numéro de la revue ont été reprises dans de nombreuses revues de l'époque : dans *De Stijl* (n° 4, 6, 1921 ; n° 2, 1923), dans *Uj Müveszek Könyve* publié

---

[183] Jacques Julliard, « Le monde des revues au début du siècle », *Cahiers Georges Sorel*, n° 5 « Les revues dans la vie intellectuelle, 1885-1914 », 1987, p. 8.
[184] F. Will-Levaillant, « Norme et forme à travers *L'Esprit nouveau* », art. cité.
[185] *Politiques éditoriales et architecture « moderne »*, *op. cit.*, pp. 154-156.
[186] G. C. Fabre, « L'Esprit Moderne dans la peinture figurative : De l'iconographie moderniste au modernisme de conception », in *Léger et l'esprit moderne. Une alternative d'avant-garde à l'art non-objectif (1918-1931)*, *op. cit.*, p. 118 ; K. Passuth, *Les avant-gardes de l'Europe centrale*, *op. cit.*, pp. 158-160.

par Kassak et Moholy-Nagy à Vienne (et dans la version en allemand, publiée à Berlin), dans *Ma* (n° 3-6 de 1923)[187].

C'est surtout en Tchécoslovaquie, particulièrement ouverte dans les années 1920 à toutes les nouvelles tendances artistiques, que *L'Esprit Nouveau* eut un fort impact, à travers les publications *Devětsil*, *Stavba* [Construction], *Volné Smery, Disk* et *Život* [Vie]. Karel Teige et le groupe Devětsil, fondé en novembre 1920, étaient au courant des idées de la revue française dès 1921[188]. Dans *Život II* (Prague, 1922), dont Teige fut l'un des rédacteurs, à côté du texte de sa conférence « L'Art contemporain », entièrement consacré à l'art français moderne et surtout au purisme, on retrouve des articles d'Ozenfant et de Jeanneret et d'autres collaborateurs de la revue parisienne, dont Yvan Goll, Jean Epstein, Louis Delluc, Elie Faure. L'aspect iconographique s'inspire directement des illustrations de *L'Esprit nouveau*, dont Teige par ailleurs, bien que critique du goût de Le Corbusier pour l'harmonie, admire ouvertement la rigueur et la clarté du programme. Cette admiration presque inconditionnelle explique sans doute le fait que la revue *Život*, même si plus moderne sur le plan typographique, soit l'une des revues d'avant-garde les plus proches de l'*Esprit nouveau*.

Le rayonnement de *L'Esprit nouveau* et surtout des manifestes en matière de théorie architecturale de Le Corbusier s'étend jusqu'en Russie[189]. Les contacts s'établissent à travers

---

[187] G. C. Fabre, « L'Esprit Moderne dans la peinture figurative », *op. cit.*, pp. 99-100.

[188] Par l'intermédiaire du peintre Josef Sima qui s'installe à Paris en septembre et qui sera l'un des cofondateurs du Grand Jeu en 1927, puis à la fin de l'année, par l'architecte Jaromir Krejcar (*id.*, p. 112). Avant de se tourner vers l'avant-garde internationale et d'adopter les principes d'économie et de standardisation, le programme du groupe Devětsil est marqué par l'art prolétarien, le réalisme spirituel et le primitivisme naïf. En 1923, il organise un Bazar de l'Art Moderne. Le Corbusier, Ozenfant, Man Ray sont invités à l'exposition du groupe de 1926, dominée par le constructivisme et le poétisme. Sur les rayonnement de *L'Esprit nouveau* en Tchécoslovaquie, et plus généralement, en Europe centrale, cf. Otakar Macel, « L'Esprit nouveau à Prague », in *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, *op. cit.*, pp. 160-163 ; Moravanszky Akos, « Europe centrale : les avant-gardes, une reconnaissance critique », in *Le Corbusier, une encyclopédie*, *op. cit.*, pp. 147-150.

[189] Sur les rapports entre les revues d'avant-garde russes et *L'Esprit nouveau*, cf. Jean-Louis Cohen, « Avant-gardes et revues d'architecture en Russie, 1917-1941 », *Revue de l'art*, n° 89 (1990), pp. 29-38 ; « Le Corbusier et les constructivistes », in *Le Corbusier, une encyclopédie*, *op. cit.*, pp. 101-103 ; Kestukis Paul Zygas, « "Veshch/Gegenstand/Objet", Commentary, Bibliography and Translations », *Oppositions*, n° 5 (été 1976), pp. 115-128.

Ilya Ehrenbourg, qui est l'un des passeurs de l'art russe dans l'Europe occidentale et qu'Ozenfant connaît depuis les années 1910[190]. Il envoie à la revue un article sur le théâtre russe (n° 13, déc. 1921), qui fait suite à un important article sur « l'art russe aujourd'hui », publié par *L'Amour de l'art* un mois plus tôt. Avec El Lissitzky, Ehrenbourg lance depuis Berlin la revue trilingue *Veshch/Gegenstand/Objet* (mars-avril et mai 1922), dont les objectifs sont de « faire part aux travailleurs créatifs en Russie du tout dernier art occidental » et d'« informer l'Europe de l'Ouest de l'art russe et de la littérature[191] ». Des articles de plusieurs collaborateurs (Jules Epstein, Albert Jeanneret, Louis Delluc, Fernand Divoire) de *L'Esprit nouveau* et un de Le Corbusier figurent dans la revue. Proclamée par son correspondant russe « la meilleure revue d'Europe », *L'Esprit nouveau* lui rend la pareille et annonce *Veshch* dans le n° 17 (juin 1922) comme « le premier organe capable de faire comprendre à la Russie que l'Europe et particulièrement la France n'est pas aussi ossifiée qu'on paraît le croire au pays des Soviets : conséquence de l'isolement artificiel de ce grand peuple du reste du monde ». Cependant, ses directeurs n'ouvrent pas davantage les pages aux artistes et théoriciens constructivistes russes. Le livre d'Ehrenbourg, *Et quand même elle tourne !* (1922), partiellement reproduit dans la revue du groupe Devětsil et dans *Život II*, reçoit l'accueil froid de Jean Epstein dans le n° 16 (mai 1922) :

> M. Ehrenbourg a réuni en une dose massive toutes les nouveautés des dernières saisons intellectuelles : vous y voyez la locomotive chasse-neige, dada, les gratte-ciels, Charlot, la critique du traité de Versailles, Farman et Van Dogen, Picasso et Caproni, des paquebots et du théâtre, des ponts et du ciné, l'internationale et les docks. (p. 1925)

À part quelques reproductions, dont une de la célèbre tour de Vladimir Tatline, *Monument à la 3ème Internationale*, image emblématique qui a fait le tour des revues européennes d'avant-garde, et un article sur le théâtre d'Ehrenbourg, on chercherait en vain dans la revue

---

[190] Cf. *M*, p. 65 ; K. Passuth, *Les avant-gardes de l'Europe centrale*, *op. cit.*, pp. 116-121.
[191] Cité dans G. C. Fabre, « L'Esprit Moderne dans la peinture figurative », *op. cit.*, p. 113.

un exposé du programme du constructivisme ou du productivisme russes, avec lesquels pourtant le programme puriste a plus d'un point en commun. On peut ainsi lire dans *Du chevalet à la machine* (1923) de Taraboukine :

> Les fondements de la maîtrise productiviste se trouvent au plus profond de la vie et non au Parnasse. Le vieux Pégase est mort. L'automobile Ford l'a remplacé. Ce ne sont pas les Rembrandt qui créent le style de notre époque, mais les ingénieurs. Mais ceux qui construisent les paquebots transocéaniques, les aéroplanes et les express ne savent pas encore qu'ils sont les créateurs d'une nouvelle esthétique[192].

Une lettre de Lissitzky à Le Corbusier, plus d'une fois citée, lui fait d'ailleurs savoir que le peintre russe exilé à Paris Ivan Pugni, qui publie un article dans le n° 22 (avril 1924), n'est pas le collaborateur le mieux informé sur la situation artistique réelle en Russie[193].

L'ouverture affichée par la revue est ainsi limitée par sa réserve face aux exploits de l'avant-garde russe, ce qui traduit, outre la prise de position critique de ses directeurs par rapport au constructivisme, auquel on reproche un usage de la géométrie qui exclut la plastique[194], et à l'art abstrait, jugé décoratif et inhumain, la marque du retour à l'ordre dominant qui condamne la scène artistique parisienne des années vingt au repli nationaliste[195]. L'animateur de la revue *De Stijl*, Theo Van Dœsburg, est salué ainsi comme « l'un des pionniers de l'art moderne et l'un des plus dévoués propagandistes des conceptions les plus neuves » avant que son livre *Classique - Baroque - Moderne* ne soit critiqué

---

[192] Nikolaï Taraboukine, *Le Dernier tableau, 1. Du Chevalet à la machine*, présentation d'Andrei B. Nakov, Editions Champ Libre, 1980, pp. 78-79.

[193] Lettre du 15 mai 1924 [FLC A 1-4-11/13].

[194] « Amour de la machine, affection vive pour les épures si *pures* et si convaincantes, du mathématicien et du calculateur, (puisque les épures de géométrie sont en fait des démonstrations prétendues certaines). Et c'est là le mirage : l'attitude poétique de la vérité aperçue sur la planche du géomètre n'est pas si vite une vérité plastique. Le constructivisme russe transpose trop vite, trop sans re-formation d'un pur fait plastique ; il y a quiproco. Pourtant c'est bien séduisant [...] » Paul Boulard [pseudonyme de Le Corbusier], « Coupures de journaux », *EN*, n° 25 (juillet 1924) ; « L'art n'a que faire de ressembler à une machine (erreur du Constructivisme). » Le Corbusier, « La leçon de la machine », *EN*, n° 25 (juillet 1924).

[195] Cf. K. E. Silver, *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.* Le poète Ilya Zdanevitch, dit Iliazd, arrivé à Paris en 1921, ou bien Rodtchenko, de passage dans la capitale française à l'occasion du Salon des Arts Décoratifs de 1925, manifestent leurs déception face à l'académisme prédominant. Cf. Jean-Hubert Martin, Carole Naggar, « Paris-Moscou : artistes et trajets de l'avant-garde », in *Paris-Moscou 1900-1930*, cat. exp., Centre George Pompidou, 1979, p. 34.

par Maurice Raynal dans le n° 8 (mai 1921). Le commentaire au sujet de la revue *Veshch*, alors qu'il pointe vers l'isolation de la Russie, révèle ironiquement la rigidité de *L'Esprit nouveau* ainsi qu'une certaine impasse de *Veshch* même. Malgré ses ambitions initiales, cette revue ne fonctionne finalement que comme lieu de passage de l'Ouest vers l'Est, nombre de ses articles étant en fait des traductions d'après la revue parisienne[196]. Par contraste cependant, *De Stijl* publie l'éditorial de *Veshch*, prononcé par El Lissitzky au Congrès des « artistes progressistes » à Düsseldorg en 1922, dont nous ne retrouvons aucun écho dans *L'Esprit nouveau.* Pourtant, deux des collaborateurs de la revue, les critiques d'art Maurice Raynal et Waldemar George, étaient favorables à une meilleure connaissance de l'art russe en France[197].

Après l'ouverture fédérative marquée par la direction de Dermée, qui accueille des manifestes aussi bien de Théo van Doesburg que de Marinetti, un compte rendu d'une exposition de Picabia, des articles sur le cinéma de Tokine (Bosko Tokin), membre de l'avant-garde littéraire de Belgrade, des articles sur le futurisme, les informations sur l'activité avant-gardiste internationale de *L'Esprit nouveau* restent assez sommaires. Si la liste des titres de revues échangées s'allonge de numéro en numéro, selon une pratique revuiste déjà établie, force est de constater que *L'Esprit nouveau* reste, au moins dans le domaine de la peinture, l'organe presque exclusif du purisme. Ne trouvent écho généralement dans la revue que les peintres proches du formalisme puriste[198]. Conjuguée à la tentation du classicisme et à ses promesses de durabilité et d'universalité, l'adhésion sans réserves à Seurat, Cézanne et au cubisme empêche les puristes et leurs collaborateurs de comprendre l'impressionnisme, le

---

[196] Selon Hélène Jannière, l'internationalisme affiché de cette revue « est, comme pour nombre de revues d'avant-garde, exagéré en regard d'une représentation de la scène étrangère qui n'est, pour bonne part, que le résultat d'emprunts et de traductions ». *Politiques éditoriales et architecture « moderne »*, *op. cit.*, p. 44.

[197] Maurice Raynal demandait la venue à Paris de l'exposition de l'art russe qui avait lieu à Berlin en novembre 1922 (« Les Arts », *L'Intransigeant*, mercredi 1er novembre 1922). Cf. *Paris-Moscou, op. cit.*, p. 34.

[198] Sur ce point, cf. F. Ducros, « Le Purisme et les compromis d'une peinture moderne », in S. Von Moos (éd.), *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie*, *op. cit.*, pp. 66-79.

fauvisme, l'expressionnisme, le futurisme ou les mouvements contemporains comme le constructivisme, De Stijl et dada. En ce sens, *L'Esprit nouveau* affirme son caractère de « lieu partisan[199] » propre aux revues d'art en général, ce qui cependant ne suffit pas à expliquer l'ouverture proclamée dans le programme mais infirmée dans la pratique.

Si les articles portant sur l'actualité artistique dans les différents pays de l'Europe ne manquent pas, on apprend finalement peu de choses sur les acteurs les plus importants des groupes internationaux d'avant-garde, car il arrive que les informations soient partielles ou partiales[200]. Le chef de file de l'avant-garde tchèque, Karel Teige, est présenté par les puristes comme quelqu'un « dont on connaît les excellents écrits et l'action à Prague[201] », alors que le milieu praguois leur fait une importante promotion. Et si Waldemar George présente le peintre Willi Baumeister, tandis que l'éditeur de la revue *Das Kunstblatt*, Paul Westheim, se consacre au Bauhaus, à Schlemmer et à Baumeister dans un article illustré par des reproductions d'Oskar Schlemmer et d'Otto Dix[202], il est notoire qu'avant que la revue ne se solidarise dans son avant-dernier numéro avec l'école de Gropius menacée de fermer[203], les directeurs de la revue se montrent critiques envers cette « école d'art décoratif et d'architecture[204] ». D'ailleurs, par rapport à l'analyse de Waldemar George, tributaire des principes de la *doxa* puriste, Paul Westheim fait preuve d'un esprit plus averti, en se demandant dans son article si la peinture comme fin en soi dont se targuent ses

---

[199] Françoise Levaillant, « Préface », in Y. Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris*, *op. cit.*, p. 11.
[200] Ainsi, l'auteur de « Hongrie. La littérature », *EN*, n° 21 (mars 1921), passe en revue l'histoire de la littérature hongroise sans évoquer son évolution au XX^e^ siècle et l'avant-garde.
[201] Georges Poudin, « Livres nouveaux », *EN*, n° 23 (mai 1924).
[202] Waldemar George, « La peinture en Allemagne – Willy (*sic*) Baumeister », *EN*, n° 15, fév. 1922, s.p. ; Paul Westheim, « La Situation des arts plastiques en Allemagne », *EN*, n° 20 (janv.-fév. 1924).
[203] « L'Esprit nouveau apporte son appui au Bauhaus de Weimar », *EN*, n° 27 (nov. 1924), s.p. Un article de Walter Gropius, « Développement de l'esprit architectural moderne en Allemagne », paraît dans le même numéro.
[204] « Pédagogie », *EN*, n° 19 (déc. 1923). Ils admettent pourtant l'urgence et l'utilité de son programme.

contemporains français ne renoue pas avec l'art pour l'art pour s'isoler finalement du reste des activités de la société.

Cet aspect de l'élitisme puriste est une possible explication de l'isolement dont la revue semble souffrir à la reprise de ses numéros en 1923 après une interruption d'une année, à en juger par l'éditorial du n° 18 et par une lettre d'Ozenfant à Le Corbusier où il se plaint de la qualité insuffisante des collaborateurs et des propositions d'articles reçus. Pourtant, ni les articles ni les contacts n'ont manqué. On sait que des contacts ont été établis avec le peintre Willi Baumeister dès 1921[205], avec le Bauhaus à travers Oskar Schlemmer (suivis par la rencontre de Le Corbusier et Gropius en 1925), avec László Moholy-Nagy et Lajos Kassák, animateurs de l'importante revue *Ma*, avec le peintre et théoricien Victor Servranckx, actif dans la revue belge *7 Arts*. Le purisme était en outre reconnu dans le livre de Kassak et Moholy-Nagy *Buch neuer Künstler* (1922). Comme les revues d'où provient son iconographie, cet ouvrage et celui d'Arp et d'El Lissitzky, *Die Kunstismen : 1914-1924* (1925), ont contribué au statut de référence internationale des œuvres exposées et à une interprétation des mouvements distincts présentés comme un effort commun en vue d'un même objectif : la « construction » et l'absorption de toute production artistique dans l'architecture[206].

Marginalisation stratégique de la concurrence, refus de compromettre l'homogénéité du programme, ou bien, par-delà une certaine incompatibilité de vues et de principes, cécité indifférente de la part de la rédaction et méconnaissance de la différence ? Pareil manque de réciprocité dans les échanges s'explique difficilement au vu des contacts, bien réels, et de la diffusion assez intense des idées puristes – qui ont eu, de ce point de vue, dans l'espace

---

[205] Cf. *Willi Baumeister et la France*, cat. exp., Colmar, Musée d'Unterlinden, Saint-Etienne, Musée d'Art moderne, 1999-2000. Van Doesburg, Mondrian, Baumeister rendent visite à la rédaction dès 1921.
[206] Cf. H. Jannière, *Politiques éditoriales et architecture « moderne »*, *op. cit.*, pp. 41-42.

d'énergie décrit par le réseau des revues le même sort que les idées qu'elles ont exclues. C'est seulement après 1923 et la publication de *Vers une architecture* que Le Corbusier, pour relancer la revue après son interruption de plus d'un an en l'orientant plus vers l'architecture et l'urbanisme et prêt donc à s'impliquer de manière plus décisive dans les tâches rédactionnelles assumées auparavant par Ozenfant, semble avoir lancé des appels aux principaux représentants de l'architecture moderne internationale[207]. En 1923 est fondée *L'Architecture vivante* de Jean Badovici, saluée par Le Corbusier dans *L'Esprit nouveau*, première publication française à s'ouvrir aux courants de l'avant-garde architecturale internationale[208], ce qui a été peut-être un facteur supplémentaire dans la reconfiguration de la revue.

Perceptible dans d'autres revues, ce décalage dans la réception que les groupes se réservent réciproquement a été interprété comme un phénomène d'occultation de la « périphérie » par les revues occidentales, ce qui viendrait contredire une dimension essentielle du phénomène d'avant-garde, celle qui consiste précisément en la circulation, l'échange, l'éclatement des frontières et des centres[209]. L'échange suivrait ainsi une dynamique qui le dirige plus souvent de la périphérie vers le centre qu'inversement. Dans le cas précis de *L'Esprit nouveau*, où les aspirations internationalistes cohabitent avec les lieux communs du retour à l'ordre, cette occultation est doublée par l'idée de la supériorité artistique de la France et des pays latins entretenue par certaines contributions, idée qui était

---

[207] Dans une lettre non datée, mais écrite le plus probablement en 1923, après la parution de *Vers une architecture*, Elie Ehrenbourg promet à Le Corbusier de faire de la propagande pour la revue et le félicite « pour la résurrection de votre revue, la seule revue intéressante en France » [FLC A-4-19/20]. Le Corbusier avait proposé en 1924 qu'El Lissitzky écrive un article sur l'architecture moderne en Russie. Un article de Van Doesburg, « La signification de la couleur en architecture », envoyé le 31 mai 1924 à la rédaction, est resté non publié. Il a été peut-être préparé en réaction à l'accueil très limité que l'exposition De Stijl à la Galerie de « L'Effort moderne » en 1923 avait reçu dans l'*EN*. Le Corbusier s'était montré critique envers la polychromie extérieure pratiquée par les architectes hollandais et avait même attribué le développement des idées De Stijl sur la polychromie à l'influence de l'esthétique de Léger (n° 19, déc. 1923). Sur les rapports de Le Corbusier avec De Stijl, cf. Yve-Alain Bois et Bruno Reichlin, *De Stijl et l'architecture en France*, Pierre Mardaga, 1985.

[208] Cf. H. Jannière, *Politiques éditoriales et architecture « moderne »*, *op. cit.*, p. 160 et suiv.

[209] Cf. Antoine Baudin, « Qui a peur de la périphérie ? », *Ligeia. Dossiers sur l'art*, n° 5-6 (avril-sept. 1989), pp. 124-131. La question des « marges » a été assez débattue dans les redéfinitions récentes du modernisme, de sa géographie, ainsi que des concepts de « centre » et de « périphérie ».

par ailleurs très présente dans une version du programme antérieure à l'éditorial du premier numéro et qui explique surtout sa fermeture à l'encontre de l'Allemagne[210].

Ce décalage traduit en même temps un déplacement qui s'opère à l'intérieur de *L'Esprit nouveau* de l'un des enjeux majeurs des avant-gardes des années vingt : l'utopie d'un langage universel et d'un projet communautaire passe ici moins par la circulation, l'échange, l'élargissement des contacts, que par l'élaboration de lois et de principes à même de régir toutes les activités humaines. La synthèse des différentes pratiques productives et artistiques se réalise à travers ces principes et non pas, comme dans les revues constructivistes de l'époque, au niveau de la page même, support et à la fois lieu d'expérimentation et de construction des mouvements. En effet, au décloisonnement des disciplines dont la revue voudrait offrir la synthèse ne correspond pas, comme on pourrait s'y attendre, une collision des langages artistiques et un éclatement de la conception d'œuvre appelée à se dissoudre dans le projet d'esthétisation de la vie.

En fait, l'une des questions majeures que se posent les rédacteurs est la possibilité de survie de l'art et du rôle qui lui serait imparti à une époque de la poéticité étendue à tous les domaines de l'existence. La confrontation avec les revues d'avant-garde européennes a eu pour effet de confirmer la préférence d'Ozenfant et de Le Corbusier pour un art « pur », au domaine et aux effets bien circonscrits, loin du non-art. S'il peut renvoyer au quotidien – les tableaux puristes multiplient les objets standard et anonymes du quotidien : bouteilles, verres, etc. – l'art ne peut se confondre en revanche avec ce domaine d'où il tire seulement ses sujets et matériaux. On peut lire dans le même éditorial du n° 18 où la rédaction critique l'émulation qu'elle a provoquée au sein des groupes de l'Europe centrale :

---

[210] Dans le milieu des décorateurs et architectes, cette fermeture était présente dès avant la guerre. Cf. Nancy J. Troy, *Modernism and the Decorative arts in France : Art Nouveau to Le Corbusier, op. cit.*

> L'art littéraire, plastique ou musical cesse d'être comme autrefois la lyrification nécessaire d'une réalité hier trop indifférente pour être supportée telle ; la vie actuelle, sa magnifique intensité, son aspect même satisfont une large part de nos besoins de poésie. *Ceci limite et précise le champ de l'art. L'art de ce temps ne sera pas, la poétique étant celle des faits, ou il sera un art extrêmement pur et élevé, parallèle à la science désintéressée*, s'adressant aux régions élevées de notre esprit[211].

En ce sens, l'iconographie moderniste de *L'Esprit nouveau* qui s'est répandue à travers les autres revues majeures européennes a assumé plus efficacement le rôle de langage international que ses aspirations classiques et universalistes. Le renforcement du dogmatisme après l'éviction de Dermée a d'ailleurs été lu comme le passage d'une idée de l'avant-garde qui se définit encore, dans les année dix et vingt, par la coexistence des groupes et la communauté des aspirations et des programmes à une avant-garde divisée par les idéologies[212], voire complètement émoussée par le conformisme inhérent à l'idée d'ordre.

En mettant en avant sa réception mondiale, notamment à travers la carte des abonnés publiée en juin 1922 dans le n° 17 (*ill.* 3), et en en inscrivant de la sorte leur revue dans un effort plus large, Ozenfant et Le Corbusier essayaient de légitimer leur publication et la rhétorique de la « construction » auprès du public. Mais ils confortaient en même temps leur public par la critique de l'art machiniste associé au constructivisme et par les dénonciations des excès inhérents aux esthétiques picturales et architecturales allemandes. Tout en cultivant l'image d'une revue cosmopolite répondant à des attentes élaborées par le réseau de revues déjà existantes et à une logique d'avant-garde fondée sur les interactions et les échanges, la cohérence du programme de *L'Esprit nouveau* s'est en fait imposée au prix d'un internationalisme mesuré qui contredit cette logique.

---

[211] *EN*, n° 18 (nov. 1923), s.p. Je souligne. La critique de Devětsil transparaît dans le passage suivant : « On a imité *L'Esprit nouveau* et poussé à l'absurde l'intérêt qu'il porte aux ouvrages de la sélection industrielle ; on a fait de la machine un dieu nouveau, alors qu'il convient de n'y voir qu'un produit fatal de l'activité humaine réalisant son outillage [...]. »

[212] Cf. Barbara Meazzi, « Les marges du futurisme et du surréalisme : entre "L'Esprit nouveau" et les "Documents internationaux de l'esprit nouveau" », art. cité, p. 112. Les divisions éclatent à Paris lors de la tentative échouée du « Congrès pour la détermination des directives et de la défense de l'esprit moderne », soldée par la rupture des futurs surréalistes avec dada.

Comme nous avons pu le voir, sous l'emprise d'Ozenfant et de Le Corbusier la revue se déplace vers le pôle institutionnel des « grandes » revues et fonctionne sur le mode d'une entreprise commerciale incompatible avec les visées de Paul Dermée. Ce dernier est accoutumé plutôt au fonctionnement précaire et irrégulier et à la diffusion artisanale des petites revues éphémères. Le discours axé sur le ralliement des élites sous le signe de la construction et de la synthèse, et non sur le rassemblement des avant-gardes, la distinction entre l'univers de l'art et le monde quotidien indiquent que *L'Esprit nouveau* est plutôt une revue d'anti-avant-garde. Ce constat s'impose par contraste avec les dadas qui en font l'une de leurs cibles de prédilection. Ceux-ci s'attaquent surtout aux ambitions théoriques et institutionnelles des directeurs de la revue, à leur préoccupation pour la définition d'un âge moderne. À travers les dadas, c'est l'avant-garde qui attaque son « frère ennemi[213] » : le modernisme. La discussion s'avère cependant insuffisante si l'on privilégie la confrontation entre dadaïsme et purisme. Pour dégager la spécificité du programme d'Ozenfant et de le Corbusier, nous devons continuer l'exploration de la revue à d'autres niveaux : l'histoire des notions contenues dans l'expression « l'esprit nouveau », l'intérêt des collaborateurs de la revue pour le classique et l'« art de vivre » puriste.

---

[213] L'expression est de Jean Weisgerber, « Avant-propos », in *Les avant-gardes et la tour de Babel*, *op. cit.*, p. 10. Peter Bürger (*Theory of the Avant-Garde* [1974], tr. angl. Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984) est connu, et très contesté, pour sa distinction entre avant-garde et modernisme. Les avant-gardes seraient définies par l'engagement politique et par l'attaque de l'art comme institution. Le modernisme viserait, par contre, à dégager l'art du politique et serait absorbé dans une pureté formaliste, vide de tout référent. De nombreux auteurs ont entre temps mis en évidence le fait que la pureté artistique et l'engagement politique ou les préoccupations sociales ne s'excluent pas.

Deuxième partie.

« L'ESPRIT NOUVEAU », MODE D'EMPLOI. ELEMENTS POUR LA GENEALOGIE D'UN LIEU COMMUN

AU CROISEMENT DE L'ART, DE LA SOCIETE ET DE LA POLITIQUE : UNE NOTION AUX CONTOURS INDETERMINES

Dans sa célèbre conférence de 1917, Apollinaire pensait « l'esprit nouveau » comme la rencontre entre la tradition et l'expérimentation, l'« ordre » et l'« aventure » : « Cette liberté et cet ordre qui se confondent dans l'esprit nouveau sont sa caractéristique et sa force[1] ». « L'esprit nouveau » a cependant des origines plus anciennes. À partir de la fin du XIX[e] siècle, cette notion avait fait l'objet des débats suscités par la montée du nationalisme et le renouvellement de l'intérêt religieux. Il est intéressant de noter qu'en vertu de son indétermination même, prête aux emplois les plus variés, mais toujours circonscrits par des polarités, cette notion fonctionne comme un condensé des contradictions et tensions que toute œuvre située à la confluence de l'artistique, du social et du politique entretient inévitablement.

Sans prétendre refaire la généalogie de l'expression « l'esprit nouveau », il me semble cependant utile de revenir sur quelques repères susceptibles d'éclairer l'évolution des problématiques engageant une notion aussi vague, du moins à première vue. Le sort de l'expression est, comme on le verra, étroitement lié à celui des mouvances poétiques du premier quart du siècle. Il n'est pas déplacé d'affirmer que la fluctuation de ses contenus et

[1] « L'Esprit nouveau et les poètes », *op. cit.*, p. 946.

de ses références permet de mesurer certains écarts, voire mutations, dans l'histoire des revendications et contestations qui jalonnent l'avant-garde. Comme le note Pierre-Olivier Walzer, mettant l'accent sur l'ouverture à tous vents de ce lieu commun, mais aussi sur l'air de famille qu'il indique, « au sortir de la Grande Guerre l'esprit nouveau fut l'auberge espagnole où chacun apportait son idéal et ses rêves de rénovation esthétique[2] ». Je propose de suivre ici quelques-unes des ramifications conceptuelles de ce projet de rénovation esthétique qu'est « l'esprit nouveau ».

Nombreux sont les commentateurs à avoir émis des réserves quant à la pertinence réelle des notions reliées à la sphère de la révolution, du nouveau et du moderne, en commençant par la notion de « moderne » et en continuant par celles de « modernisme » et de « modernité »[3]. Cependant, pour ce qui est de l'idée de révolution, l'étude récente menée par Laurent Jenny[4] montre à quel point il est utile, voire nécessaire, d'interroger ces lieux communs faussement familiers, afin de réactiver et de saisir ce que leur épuisement nous dérobe plus qu'il ne nous dit. En effet, il n'est pas suffisant de savoir qu'entre 1830 et 1975 l'une des figures privilégiées de la littérature française la plus novatrice a été la révolution, comme si elle était à la recherche constante d'une essence dont seule une événementialité pensée à la confluence du poétique et du politique pouvait garantir l'authenticité. Il importe au contraire de suivre de plus près les déplacements sémantiques et les reformulations qui

---

[2] Piere-Olivier Walzer, « L'esprit nouveau dans "L'Esprit nouveau" », in *L'Esprit nouveau dans tous ses états*, textes réunis par P. Brunel, J. Burgos, C. Debon, L. Forestier, Libraire Minard, 1986, p. 181.

[3] Tel Michel Collomb qui détecte dans le vague et l'impropre notionnel de ces mots proclamés à tort et à travers par les avant-gardes une faiblesse pointant vers leur impuissance à passer à l'action et un risque pour le critique s'aventurant sur le terrain des élucidations. *La littérature art déco. Sur le style d'époque*, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 19.

[4] *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Belin, 2008. Plusieurs colloques ont été consacrés ces dix dernières années à la notion de « révolution » afin d'en interroger la validité et la pertinence. Cf. *La main hâtive des révolutions*, Jean Bessière et Stéphane Michaud (dir.), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001 ; *Révolutions du moderne*, Daniela Galingani, Claude Leroy, André Magnan, Baldine Saint Girons (dir.), Paris-Méditerranée, 2004 ; *Les révolutions littéraires aux XIX^e et XX^e siècles*, études réunies par Agnès Spiquel et Jeanyves Guérin, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2006.

ponctuent la généalogie de la métaphore de « révolution littéraire » afin d'en saisir les enjeux, ce qui permet en même temps d'échapper aux scénarios historiques simplistes, faits de continuités et de ruptures[5]. Il s'agit de voir au prix de quels remaniements théoriques et à quelles conséquences sont pensées la solidarité ou l'incompatibilité entre idées politiques et idées littéraires. Ceci permet de comprendre comment la littérature ou un autre art mobilise et s'approprie, pour mieux les transformer, des métaphores d'autres types d'activités que la sienne propre (en l'occurrence, celle déployée sur la scène politique). Constater les faiblesses, l'échec ou l'imposture des revendications progressistes et révolutionnaires de tel groupe ou telle revue ne suffit pas. Encore faut-il en identifier les ressorts, analyser les contradictions internes, détecter la logique, non pas aux fins d'une quelconque apologie, réhabilitation ou liquidation, mais pour une meilleure articulation de ces revendications à leur contexte immédiat et plus large, ainsi que pour une révision permanente de ce à quoi l'historiographie traditionnelle nous a déjà habitués.

Il me semble donc que son instabilité conceptuelle, sa résistance à toute définition exhaustive, comparables dans une certaine mesure à celles de la « modernité » mise en œuvre par les différents récits sociologiques du XX[e] siècle[6], loin de rendre la notion inconsistante, font de « l'esprit nouveau » un bon point de départ pour l'examen de cette période. L'analyse des contenus mouvants de cette notion est en effet susceptible de fournir un éclairage particulier sur la portée et le statut des questionnements qui émergent à l'époque précédant la fondation de la revue *L'Esprit nouveau*.

---

[5] C'est « l'historicisation simpliste » génératrice de confusion que Jacques Rancière reproche aux récits de la modernité artistique, notion équivoque souvent assimilée à la vocation anti-mimétique des arts dont il conteste l'utilité. Il évacue par la même occasion la notion de rupture artistique au profit de celle de réinterprétation et, plus précisément, d'un « régime nouveau du rapport à l'ancien ». Cf. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Editions La Fabrique, 2000, pp. 33-37.

[6] Cf. D. Martucelli, *Sociologies de la modernité*, *op. cit.*, p. 9.

Ce n'est pas un hasard si le début de cette période remonte, comme nous le verrons, à 1898, déjà considérée comme une date l'emportant sur 1914, proposée par les historiens, pour marquer le passage vers un nouveau siècle esthétique, intellectuel et éthique[7]. Plusieurs événements font en effet de 1898 une année charnière : l'émergence de l'« engagement » dans la littérature, la création d'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry, la mort de Mallarmé et la fin du symbolisme – Mallarmé dont l'« ombre », rivale en cela avec la légende de Rimbaud, « n'a cessé de rôder dans l'histoire de l'avant-garde[8] » et tout au long du XX^e^ siècle. Comme le note Antoine Compagnon, ce siècle « vivra pour ainsi dire sous le signe de Mallarmé, pour ou contre Mallarmé, pour ou contre la poésie pure, pour ou contre l'absolu littéraire[9] ».

C'est précisément entre ces deux pôles que la notion d'« esprit nouveau » évolue. Elle suscite tantôt des exclusions (autonomie artistique *vs* compromission et commerce) tantôt des alliages paradoxaux (coexistence d'un projet esthétique et de forces révolutionnaires). Au cœur de ses problématiques, nous retrouvons ce qui a été identifié par Jacques Rancière comme une contradiction constitutive des arts, une fois qu'ils se sont départis de la représentation propre à l'ordre classique pour entrer dans « le régime esthétique [...] qui fait de l'art une *forme autonome de la vie* et pose ainsi en même temps l'autonomie de l'art et son identification à un moment dans un processus d'auto-formation de la vie[10] ». L'analyse de cette notion complexe touche ainsi directement à un paradoxe majeur des études

---

[7] Cf. *Histoire de la littérature française du XX^e^ siècle*, t. I 1898-1940, sous la direction de Michèle Touret, Presses Universitaires de Rennes, 2000, pp. 7-8 ; Antoine Compagnon, « L'ère du soupçon », in *La littérature française : dynamique et histoire II*, sous la direction de J.-Y. Tadié, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007, pp. 547-548.

[8] Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*, PUF, 1997, p. 13.

[9] Compagnon, « L'ère du soupçon », *op. cit.*, p. 548 et aussi 551.

[10] *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 37 et suiv. Voir aussi *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, 1998. Rancière distingue régime éthique des images, régime poétique (ou représentatif) des arts et régime esthétique, qui puise ses origines théoriques et historiques dans le romantisme. Ce dernier régime se définit par l'indifférence du sujet et l'indépendance des formes d'expression par rapport aux hiérarchies sociales.

modernistes en général qui invalide le paradigme formaliste longtemps dominant dans les études des phénomènes artistiques du premier quart du XX[e] siècle[11].

Dans un premier temps de l'analyse, je m'intéresse à une configuration particulière de l'esthétique, de l'éthique, du social et du politique définie par l'essayiste Léon Bazalgette en 1898. Comme nous le verrons, cette configuration est marquée par l'opposition au nationalisme de Maurras et de Barrès, ainsi que par la réception de Walt Whitman. Elle conduit à une redéfinition des catégories de l'expérience individuelle et collective dans une perspective qui entend repenser le lien moral et social de l'individu à la société en dehors des liens institutionnels traditionnels. Nous reconnaîtrons dans la *solidarité* chère à Bazalgette quelques-unes des principales préoccupations des avant-gardes, parmi lesquelles la quête d'une communauté et la poursuite d'une révolution spirituelle et/ou matérielle. Je suivrai ensuite les différentes ramifications de cet « esprit nouveau » (« rolladisme », pacifisme, « esprit nouveau » poétique) et sa transfiguration dans les années 1920 dans le surréalisme, aussi bien que dans les réflexions sociopolitiques proposées par la revue *L'Esprit nouveau.*

1. MONISME, ELITES ET « WHITMANISME » : « L'ESPRIT NOUVEAU » DE BAZALGETTE

Un principe de régénération morale, sociale et politique

En réaction à l'instrumentalisation idéologique des valeurs de bon sens, justice et charité au profit du maintien de l'ordre social et religieux, l'essayiste et traducteur Léon

[11] Comme le note Astradur Eysteinsson, « in writings on modernism the theory of aesthetic autonomy frequently appears to coexist with that of cultural subversion, or a questioning of the very foundations of the reigning social order. This, it seems to me, is a central paradox of modernist studies. [...] This underscores, I believe, the most important task facing modernist studies : we need to ask ourselves how the concept of autonomy, so crucial to many theories of modernism, can possibly coexist with the equally prominent view of modernism as a historically explosive paradigm. » *The Concept of Modernism*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1990, p. 16.

Bazalgette[12] fit paraître en 1898, l'année même du « J'accuse » de Zola et de la naissance du terme « intellectuel » pour désigner l'écrivain engagé[13], un recueil d'articles intitulé *L'Esprit Nouveau dans la vie artistique, sociale et religieuse.* Le but déclaré du recueil était de « dissiper une équivoque ». Comme on le sait, dans les années 1890, sur fond de dreyfusisme et de mouvement des universités populaires, les appels au rassemblement national et à la rénovation intellectuelle et morale de la France s'étaient multipliés. Ils avaient déclenché de vifs affrontements entre les partisans de l'union nationale, rassemblés autour de Barrès et de Maurras, et les intellectuels accusés de promouvoir des valeurs contraires à l'ordre social (individualisme, raison, antimilitarisme). Pour illustrer l'ampleur de ces débats et leur impact sur la conscience publique, mentionnons un seul exemple, emprunté à la littérature satirique du temps. En 1895, un nommé A.-M. Maupin s'en prend dans un poème intitulé *L'Esprit nouveau, la morale civique, ses fruits* aux défenseurs de la République laïque et aux méfaits de la morale civique. On y retrouve les lieux communs de l'époque, parmi lesquels l'association de « l'esprit nouveau » à l'anarchie morale et politique attribuée aux influences allemandes :

> Qu'est-ce l'esprit nouveau ? que nous dit ce vocable ?
> C'est au moins quelque truc honnête et praticable ?
> L'esprit nouveau, lecteur, c'est l'esprit d'un Teuton
> D'Hegel, qui souffle en France, à Cousin, à Proudhon
> L'esprit d'impiété, l'esprit d'indépendance
> Qui ne reconnaît plus ni Dieu, ni Providence[14].

---

[12] Journaliste, traducteur et spécialiste de Walt Whitman et d'Henry David Thoreau, ami de Romain Rolland et de Stephen Zweig, qu'il introduit dans le monde des peintres et écrivains au moment de sa venue à Paris en 1904, Léon Bazalgette (1873-1928) fonde à 19 ans son premier journal *Le Magazine international* où il publie des traductions d'Emerson, de Thoreau et de Whitman. Il collabore à *L'Ermitage*, *L'Effort*, *La Phalange*, fréquente l'Abbaye de Créteil fondée en 1906 par Georges Duhamel, Charles Vildrac, René Arcos, Albert Gleizes, Henri-Martin Barzun et Alexandre Mercereau, est chroniqueur à *L'Humanité*, *La Vie ouvrière*, *Le Monde*, et s'occupe de la collection des « Prosateurs étrangers » chez Rieder. Avec Romain Rolland, Jean Richard Bloch et René Arcos, il joue un rôle important dans la fondation de la revue *Europe* en 1923. À sa mort, *Europe* lui consacre le numéro de mai-juin 1929. Cf. Micheline Flack, « Léon Bazalgette, découvreur de la littérature américaine », *Europe : revue littéraire mensuelle*, n° 483-484 (1969), pp. 180-187.

[13] Cf. Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels » 1880-1900*, Minuit, 1990 ; Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Seuil, 1999 [1997].

[14] A.-M. Maupin (pseud. Duntaxat de Chantaral), *L'Esprit nouveau, la morale civique, ses fruits*, 1895, pp. 5-6.

Dans ces conditions, « l'esprit nouveau » en est venu à signifier d'abord l'affermissement de l'esprit national au moyen de l'alliance des valeurs de la démocratie et du catholicisme[15], ensuite, par opposition, la contestation des embrigadements politiques ou religieux et l'émancipation par l'exercice de la liberté et d'une raison non dogmatique.

Par son attachement aux valeurs universalistes de justice, de vérité et d'esprit, Bazalgette s'inscrit dans ce dernier camp, où il est voué à jouer au début du siècle le rôle d'un véritable « catalyseur public[16] », sans pourtant jamais occuper les devants de la scène. Il s'agit pour lui d'opposer à « l'esprit de réaction », d'« anti-évolution » et de « stérilisation » entretenu par la presse et les discours politiques un « esprit nouveau » tourné vers l'action et la destruction des fausses conceptions religieuses et politiques, principes dont il fait dépendre le salut même de la civilisation. Antidote à l'usage d'une civilisation diagnostiquée comme régressive, voire moyenâgeuse, « l'esprit nouveau » désigne chez Bazalgette le réveil de l'humanité à la conscience et à la pensée libre, l'affranchissement progressif des tutelles de la religion et de la métaphysique, ainsi que le renouvellement des valeurs morales, sociales et politiques qui en découle.

Des accents nietzschéens se font particulièrement présents dans la dernière partie du livre où Bazalgette s'attaque au dogme « anti-vital » de l'église et à sa longue entreprise d'assujettissement des esprits et des corps, et en dénonce vigoureusement les faux modèles d'héroïsme et d'abstinence qu'il accuse d'une dévirilisation de l'homme. La mélancolie,

---

[15] « Le mot fit fortune. Il est entré, depuis lors [depuis le discours prononcé à la Chambre par Eugène Spuller, ministre des cultes, le 3 mars 1894], dans le langage courant de la presse et de la politique, avec ce sens : rapprochement entre la République et l'Eglise, alliance de la démocratie et du catholicisme, rentré en faveur du pouvoir religieux au sein de la société civile, restauration du règne social de Jésus. On le voit, l'*esprit nouveau* ainsi compris n'est, à peu de chose près, qu'une tentative de résurrection de l'*esprit ancien*. C'est l'esprit de *réaction*. » Bazalgette, *L'Esprit Nouveau dans la vie artistique, sociale et religieuse*, Paris, Société des Etudes Littéraires, 1898, p. 6 (dorénavant *ENB*, cité directement dans le texte). Eugène Spuller était ministre de l'instruction publique et des beaux-arts au moment du discours où il formula la théorie de « l'esprit nouveau », qui se faisait l'écho du programme politique du ralliement.

[16] M. Flack, « Léon Bazalgette, découvreur de la littérature américaine », art. cité, p. 183.

l'abattement, la lassitude, l'action avortée, le détachement, le pessimisme sont considérés comme autant de symptômes d'un même escamotage de la réalité à l'œuvre dans les grands systèmes religieux et idéologiques. La critique parallèle menée contre la décadence n'est d'ailleurs pas sans rappeler les diatribes nietzschéennes contre Wagner. Cependant, à la différence de Nietzsche, dont il est pourtant parmi les premiers à reconnaître l'importance dans la revue belge *La Société nouvelle*[17] qui publie les premières traductions en français du philosophe allemand[18], et tout en dévoilant la nature fictionnelle des essences religieuses et métaphysiques, Bazalgette évite le nihilisme et l'association de la modernité à la décadence. Sa participation à un mouvement de pensée assimilé généralement à l'individualisme socialiste accuse encore les différences par rapport au culte nietzschéen de l'aristocratie de l'esprit et au désaveu hostile des tendances démocratiques de la modernité qui s'ensuit. Il n'empêche qu'une grande partie de sa réaction contre les valeurs symbolistes et décadentes puise son énergie et ses arguments, comme c'est le cas pour d'autres critiques menées par ses contemporains, notamment dans les revues d'avant-garde *Le Banquet* (1882-1883), *La Revue blanche* (1889-1903) et *Le Mercure de France* (fondé en 1890), à l'esprit nietzschéen qui commence à pénétrer dans les milieux intellectuels français au début des années 1890 et conduit à l'atmosphère « vitaliste » des années 1910[19].

Curieusement, le nom de Nietzsche est très peu invoqué dans le livre de Bazalgette, alors qu'une large partie en est imprégnée par les idées nietzschéennes qui circulent au début

---

[17] Fondée par Fernand Brouez, *La Société nouvelle : Revue internationale, Sociologie, Arts, Sciences, Lettres* affiche un pluralisme d'opinions et des tendances progressistes à la croisée du symbolisme, du naturalisme et de l'anarchisme. Elisée Reclus, Michel Bakounine, Pierre Kropotkine, Francis Vielé-Griffin, Emile Verhaeren, Camille Lemonnier, Gustave Kahn (co-secrétaire de rédaction), Edward Carpenter, S. T. Coleridge y contribuent régulièrement. Elle fait notamment connaître au public de nombreux écrivains russes, nordiques et allemands (Tolstoï, Ibsen, Nietzsche, traduit ici pour la première fois en français).

[18] « Le cas Wagner », « Ainsi parlait Zarathoustra », « Dithyrambes et Dionysos », « L'Antéchrist » paraissent dans *La Société nouvelle* entre 1892 et 1895.

[19] Cf. Christopher E. Forth, « Nietzsche, Decadence, and Regeneration in France, 1891-95 », in *Journal of the History of the Ideas*, n° 1 (janv. 1993), vol. 54, pp. 97-117.

de années 1890 dans les milieux littéraires anarchistes que Bazalgette fréquente. Serait-ce par méfiance envers les professions d'un culte de l'énergie et de la régénération qui était déjà invoqué à des fins adverses (nationalisme, plus grande autorité, aristocratisme) dans le camp de l'Action française ? Par retenue envers un penseur au demeurant difficilement classable[20] ? Une autre figure occupe ici le devant de la scène, une figure plus apte à concentrer les valeurs démocratiques et socialistes chères à Bazalgette mais raillées par Nietzsche, tout en incarnant la souveraineté de l'esprit et du corps, l'équilibre des instincts et de la pensée, réclamés par ce dernier[21] : le poète Walt Whitman.

Comme chez Havelock Ellis (1859-1939), auteur quelques années plutôt d'un *The New Spirit* que Bazalgette connaissait sûrement, et chez qui Whitman occupait également une place centrale[22], « l'esprit nouveau » de Bazalgette est plutôt l'apanage des poètes que celui des philosophes. Il réclame un régime de pensée à la fois spécifique et totalisant, nourri des interrogations scientifiques, sociologiques et philosophiques de son temps. Ellis et Bazalgette partagent ainsi avec la tradition romantique la conviction que l'« [o]n entre plus profondément encore dans l'âme des peuples et dans l'histoire intérieure des sociétés humaines par la vie littéraire que par la vie politique[23] ». Ceci est à lire, chez l'un comme chez l'autre, dans les deux sens : de la diffusion, par les œuvres, d'une parole poétique pensante et agissante, et de l'étude, à travers les œuvres, de l'esprit d'une époque.

---

[20] Cf. Louis Pinto, *Les neveux de Zarathoustra. La réception de Nietzsche en France*, Paris, Seuil, 1995, pp. 25-78.

[21] Bazalgette range Nietzsche parmi les penseurs « incomplets », à côté de Kant, Schopenhauer, et Descartes, trop absorbés dans la vie intellectuelle (*ENB*, p. 91). Whitman est, pour lui, l'homme « complet » par excellence.

[22] « Whitman represents, for the first time since Christianity swept over the world, the re-integration, in a sane and whole-hearted form, of the instincts of the entire man, and therefore he has a significance which we can never scarcely over-estimate. Goethe had done something of this in a more artistic and intellectual shape [...] » (*The New Spirit*, Londres, Georges Bell and Sons, 1890, p. 32). « L'esprit nouveau » désigne chez le psychologue et philosophe Ellis la sensibilité moderne marquée par la double empreinte de la science et d'un élan religieux transfiguré.

[23] Victor Hugo, cité en exergue dans Paul Bénichou, *Les mages romantiques*, Gallimard, 1988. Ellis note dans sa préface : « A large part of one's investigation into the spirit of one's time must be made through the medium of literary personalities. [...] it is the intimate thought and secrete emotions of such men that become the common property of after generations. » *The New Spirit*, *op. cit.*, pp. v-vi.

Nous verrons par ailleurs que cela ne va pas sans apporter un infléchissement spécifique aux valeurs socialistes auxquelles Bazalgette adhère, vers un sens qui tend à dépasser, voire à neutraliser, le politique, et qui nuance ainsi le caractère idéal reconnu comme la marque de fabrique du socialisme français[24].

Une perspective moniste vitaliste

Le refus des dualismes

Dans son sens à la fois le plus large et le plus spécifique, « l'esprit nouveau » est entendu comme le principe animant toute régénération, irréductible aux formes qu'il met en branle, hostile à l'inertie et à l'immobilisme, sorte d'*energeia* qui est au fondement de tous les renouvellements, matériels ou spirituels. Aussi Bazalgette se situe-t-il, de son propre aveu, dans le sillage du philosophe de l'histoire Edgar Quinet, lui-même auteur d'un *Esprit nouveau* en 1874[25] : « J'ai foi dans cette parole de Quinet : "C'est trop peu de lutter chaque jour, pour préparer le nouvel avenir, il faut encore travailler à découvrir l'*esprit* qui renouvellera toutes choses, dans ce monde dont nous touchons le seuil"[26] » (*ENB*, p. 13).

L'affirmation de cet esprit engage en tout premier lieu une critique radicale des dualismes :

> Il faut que nous ayons rendu à la nature et à l'humanité leur valeur réelle, que nous ayons cessé de diviser l'être en deux substances, que nous ayons proclamé à nouveau la loi, tombée

---

[24] Cf. Christophe Prochasson, *Les intellectuels, le socialisme et la guerre 1900-1938*, Paris, Seuil, 1993, p. 20. Selon Prochasson, le fait que le socialisme « fut bien davantage une *idée* qu'une doctrine » explique son succès auprès des intellectuels.

[25] Dans ce livre présenté comme le résumé du travail de sa vie, Quinet (1803-1875) plaide notamment pour l'amélioration de la condition des femmes, des paysans et des ouvriers. Considéré généralement comme le maître à penser de la république laïque, ami de Jules Michelet, professeur au Collège de France et député, il est l'auteur de nombreux ouvrages, dont *De la Grèce moderne et de ses rapports avec l'Antiquité* (1830), *La révolution* (1865) et *La République, conditions de la régénération de la France* (1872). On peut rapprocher « l'esprit nouveau » de Bazalgette de la « formule admirablement ambiguë » de la *Critique de la Révolution* de Quinet citée par Alain Rey : « Faisons-nous une âme libre pour révolutionner la Révolution ». *« Révolution ». Histoire d'un mot*, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1989, p. 247.

[26] La phrase de Quinet est extraite de l'introduction à son *Esprit nouveau* (1874).

> en désuétude depuis les Grecs, de l'équilibre vital. [...] le sur-humain n'est que l'humain à la suprême puissance, le divin n'est que l'« âme » du naturel. (*ENB*, p. 367)

La perspective de Bazalgette est celle d'un monisme vitaliste inspiré de l'idéalisme et de la pensée morphologique de Goethe et de la pensée du naturaliste philosophe Ernst Haeckel[27]. Ce monisme a comme principes la coexistence et la continuité dynamique de la matière et de l'esprit, l'esprit étant donc conçu comme énergie ou « âme » inhérente au mouvement même de la matière :

> La « matière », plus intimement scrutée, a prouvé qu'elle contenait de la vie spirituelle ; la cellule révèle un instinct, une tendance, un désir, d'où une finalité, c'est-à-dire une virtualité d'intelligence. La « matière » contient de l'« âme », à l'état rudimentaire et chaotique. [...] L'étude de la vie spirituelle dans toutes ses manifestations a démontré au contraire qu'elle n'est que le tréfonds de la vie matérielle, qu'il n'y a non seulement aucun antagonisme entre l'« esprit » et la « matière », mais qu'ils tirent leur origine de la même substance. (*ENB*, p. 38)

Sur le plan artistique, cette position conduit Bazalgette à s'attaquer au symbolisme et au préraphaélisme, coupables, selon lui, de se détourner de la réalité et de trahir le caractère à la fois idéel et matériel de la nature. Etant tendu à la fois vers le sensible et vers l'intelligible, profondément ancré dans ce « monde sensuel qui nous enveloppe en un perpétuel contact » (*ENB*, p. 101), l'homme ne peut s'en abstraire qu'au prix de son incomplétude.

À un Zola, auquel il reconnaît pourtant le mérite d'avoir réhabilité le corps et porté ainsi le coup de grâce aux conceptions dualistes responsables d'un être « spiritualisé jusqu'à l'anémie » (*ENB*, p. 29), il reproche un déterminisme réduit à la pure mécanique, un réalisme de surface, mimant la vie dans sa dimension physico-chimique. Métaphysique et physiologie, spiritualisme et matérialisme, mysticisme et naturalisme pèchent aux yeux de Bazalgette par un même réductionnisme de l'homme. Il n'y a, dès lors, de métaphysique « véritable et organique » (*ENB*, p. 42) qu'indissociable du monde physique. Ceci ne revient pas à renier

[27] Ernst Haeckel (1834-1918) fut un biologiste partisan de la théorie de l'évolution et l'inventeur, en 1866, du terme « écologie ». Il est aujourd'hui connu surtout pour sa théorie de la « récapitulation » selon laquelle l'ontogenèse (genèse de l'individu) résumerait, à travers l'hérédité et l'adaptation, la phylogenèse (genèse de l'espèce). Sur le plan philosophique, il a soutenu le monisme ou l'unité de l'esprit et de la matière.

les valeurs ni à les remplacer par de nouvelles normes, mais à revoir leur fondement, en les mettant à l'épreuve d'un mode d'existence où le réveil de l'esprit passe par le réveil du corps. Aux vérités qui se prouvent par la démonstration philosophique ou par l'observation scientifique, Bazalgette oppose ainsi les vérités qui s'éprouvent par l'expérience directe.

La critique des naturalistes concentrés uniquement sur la vie animale de l'homme conduit Bazalgette à s'en prendre au camp adverse, formé par les « narcisses modernes » ou les tenants de la vie de l'esprit non contaminée pas les tentations des instincts ou par une réalité ignoble, indigne de l'art. C'est l'occasion de plaider pour l'inséparabilité des domaines intellectuel et sensuel, illustrée par les « grands harmonieux », les « intellectuels-sensuels » ou les panthéistes qui ont réalisé l'unité de l'homme et de l'univers : les Grecs, les Shelley, les Goethe, les Whitman ; mais aussi de rejeter les dualismes qui font de la forme artistique le dépositaire ou le reflet passifs d'un contenu sentimental ou d'une idée indépendants et préexistants : « une forme réellement belle renferme, *du fait même de sa beauté*, le sentiment et la pensée, et [...] vouloir mettre dans la nature une idée indépendante d'elle, c'est l'amoindrir en la falsifiant » (*ENB*, p. 104).

Panthéisme et socialisme

Les critiques de Bazalgette ne sont pas nouvelles. Dès 1893-1894, on commençait à plaider, en réaction au symbolisme accusé d'artificialité, d'abstraction et de mépris de la vie, pour un retour au monde sensible et concret. En 1897, le manifeste du Naturisme de Maurice le Blond suscitait une réception favorable dans *La Revue blanche*, jusqu'alors acquise aux valeurs du symbolisme et de l'anarchie. Le manifeste tournait le dos à l'ascétisme et au spiritualisme des générations poétiques antérieures et appelait à une nouvelle conception de l'œuvre d'art, à la fois autobiographique et œcuménique. Cela signifiait qu'elle ne devait plus

se résumer à des jeux linguistiques et intellectuels, mais accueillir en elle le matériau « barbare » d'une sensibilité débordant le cadre de l'individualité. L'autobiographique, en tant que signe d'une vérité éprouvée, ou dissolution dans la contemplation des forces animant la nature, était ainsi une réaction au « libertinage cérébral » d'un Baudelaire et entendait dépasser en même temps le naturalisme. Aux « paradis artificiels » de Baudelaire, Maurice le Blond opposait les paradis pastoraux et familiers de Novalis et Emerson, mais aussi l'élan mystique d'un Swedenborg ; au poème naturaliste auscultant le moindre détail de la nature, l'épopée naturiste tournée plutôt vers la réverbération de l'éternel dans la nature[28].

Le manifeste laissait présager, d'après Léon Blum, « l'affirmation d'un panthéisme romantique et concret » opposé « aux théories individualistes et mystiques[29] », mouvement qui allait effectivement se traduire, au niveau de l'orientation politique de la revue, par le dépassement de l'anarchisme individualiste et une attention accrue aux formes de la vie collective, notamment dans les articles de Charles Péguy et de Julien Benda. Ce mouvement est aussi visible dans *L'Ermitage* qui, dans son « référendum artistique et social » de 1893, « né des préoccupations sociales du jour », pose la question suivante, censée faire la part de l'anarchisme et du socialisme et, conséquemment de l'engagement de l'artiste : « Quelle est la meilleure condition du Bien social, une organisation spontanée et libre, ou bien une organisation disciplinée et méthodique ?[30] »

---

[28] « Dans les menus faits de la vie quotidienne, le grand art est de retrouver les émotions divines ; en de frustres objets, de découvrir un symbole toujours changeant d'une loi cosmique et éternelle. [...] Le Poète redevient un mystique et fruste paysan. » « Or, ce qui distinguera l'art futur, c'est précisément le renoncement du poète à exprimer ses sentiments individuels. » *Essai sur le Naturisme*, Ed. du Mercure de France, 1896, pp. 30-34 , 74, 119-123 et passim. Est présente ici l'idée d'une régénération de la civilisation par un retour renouvelé, à travers l'expérience, aux valeurs métaphysiques. Un des essais du volume est dédié à Bazalgette.

[29] *La Revue blanche*, 1er juillet 1897. Dir. Alexandre Natanson, Paris, 1891-1903, reprod. en fac-sim., Genève, Slatkine reprints, 1968. Cité dans Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La vie littéraire à la Belle Epoque*, PUF, 1998, p. 204.

[30] *L'Ermitage*, n° 7 (juillet 1893), p. 21. Cf. Ch. Charle, *Naissance des "intellectuels"*, *op. cit.*, pp. 119-123.

C'est dans le panthéisme comme refus des dualismes que Bazalgette décèle « la transformation la plus profonde peut-être de la pensée moderne » (*ENB*, p. 40). Il traduit chez lui une aspiration à la continuité entre les différents ordres des choses, des formes les plus élémentaires jusqu'aux organisations les plus complexes, et à l'accord organique entre les parties d'un tout. Cette vision n'engage nullement une affirmation de la cohésion du tout au détriment des parties, Bazalgette se défendant de vouloir homogénéiser ce qui relève de l'individu ou de la personne et refusant l'uniformisation imposée au nom de causes supérieures ou d'intérêts communs. Comme on le sait, l'une des préoccupations majeures de la deuxième moitié du XIX[e] siècle, visible tant sur le plan politique que sur le plan littéraire, est le rapport entre l'individu et la société. La métaphore organiciste domine, par exemple, dans la « Théorie de la décadence » de Paul Bourget, écrite en 1881, et dont la lecture nourrit les attaques de Nietzsche contre la décadence. Bourget y assimile la société à un organisme fédérateur et la décadence à l'état d'anarchie et de décomposition qui jette le désordre et empêche le bon fonctionnement de cet organisme. Est décadente une société dans laquelle le mouvement stratifié de subordination, qui oriente la moindre cellule (ou individu) vers l'entier de l'organisme, est perturbé par la tendance des cellules à l'indépendance et à l'isolation. Une société décadente est donc un organisme malade ou qui présente des anomalies. Par conséquent, se subordonner ne veut pas dire, pour Bourget, servir la société, mais se servir soi-même. Bourget adopte une logique qui place l'accomplissement d'une vie sous l'unique empire du devoir ou du dévouement à la cause commune, autrement dit qui le rend fonction de la loi consentie. Son application de la métaphore au domaine littéraire, qui aboutit à la condamnation des « corruptions de style » comme le vers libre, est célèbre :

> Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place

> à l'indépendance de la place, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot[31].

« ...la religion d'aujourd'hui »

Le surgissement de l'Affaire Dreyfus repose le problème de manière accrue. J'invoquerai ici une seule des multiples polémiques nées à cette époque, afin d'éclairer les termes et la portée d'un débat dont « l'esprit nouveau » de Bazalgette ne saurait être retranché. Dans un article paru dans *La revue des deux mondes* du 15 mars 1898 et intitulé « Après le procès », Brunetière affirme, en conformité avec les partisans de Maurras et de Barrès, la nécessité de la subordination de l'individu à l'institution sociale, et des intérêts particuliers aux intérêts généraux, déniant, dans le même mouvement, aux « intellectuels » le droit d'intervenir, faute de compétences appropriées. Prenant position dans la « croisade » contre un individualisme déformé à dessein et tourné en « fléau public », Durkheim répond dans la *Revue bleue* de juillet[32], où il commence par se demander si l'individualisme est compatible avec les réalités de l'organisation sociale :

> Si, avec Rousseau, on commence par faire de l'individu une sorte d'absolu qui peut et qui doit se suffire à soi-même, il est évidemment difficile d'expliquer ensuite comment l'état civil a pu se constituer. Mais il s'agit présentement de savoir, non si tel ou tel moraliste a réussi à montrer comment ces deux tendances se réconcilient, mais si, en elles-mêmes, elles sont conciliables ou non. (p. 9)

Réfléchissant sur les différentes acceptions de l'individualisme, Durkheim rappelle qu'il existe, à part l'individualisme négatif ou anarchiste qui irait à l'encontre des intérêts supérieurs de la société, et à part l'égoïsme utilitaire économique, un individualisme non moins essentiel à la cohérence générale des communautés humaines, « celui de la Déclaration des droits de l'homme », base de « l'organisation morale » (p. 8) de l'homme :

---

[31] Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* (1883), Plon, 1920, vol. 1, p. 20.

[32] E. Durkheim, « L'individualisme et les intellectuels », *Revue bleue*, n° 2 (juillet 1898), 4e série, t. X, pp. 7-13. Les renvois aux pages des citations extraites de cet article seront faits directement dans le texte.

> Sans doute, si la dignité de l'individu lui venait de ses caractères individuels, des particularités qui le distinguent d'autrui, on pourrait craindre qu'elle ne l'enfermât dans une sorte d'égoïsme moral qui rendrait impossible toute solidarité. Mais, en réalité, il la reçoit d'une source plus haute et qui lui est commune avec tous les hommes. S'il a droit à ce respect religieux, c'est qu'il a en lui quelque chose de l'humanité. C'est l'humanité qui est respectable et sacrée ; or elle n'est pas toute en lui. Elle est répandue chez tous ses semblables ; par suite, il ne peut la prendre pour fin de sa conduite sans être obligé de sortir de soi-même et de se répandre au-dehors. Le culte dont il est, à la fois, et l'objet et l'agent, ne s'adresse pas à l'être particulier qu'il est et qui porte son nom, mais à la personne humaine, où qu'elle se rencontre, sous quelque forme qu'elle s'incarne. [...] En définitive, l'individualisme ainsi entendu, c'est la glorification, non du moi, mais de l'individu en général. Il a pour ressort, non l'égoïsme, mais la sympathie pour tout ce qui est homme, une pitié plus large pour toutes les douleurs, pour toutes les misères humaines, un plus ardent besoin de les combattre et de les adoucir, une plus grande soif de justice. [...] Ce culte de l'homme a pour premier dogme l'autonomie de la raison et pour premier rite le libre examen. (p. 9)

Le respect de l'autorité repose, pour Durkheim, sur le rationalisme, seul gage d'une compatibilité entre l'individualisme et l'échange, au sein d'une société, entre plusieurs individualismes fondés sur un droit commun, sur une essence commune, « l'humanité » : « Cette idée de la personne humaine, nuancée différemment suivant la diversité des tempéraments nationaux, est donc la seule qui se maintienne, immuable et impersonnelle, par-dessus le flot changeant des opinions particulières » (p. 11).

Ainsi compris, non seulement l'individualisme ne saurait être confondu avec l'anarchie, mais il devient un élément indispensable à la cohésion républicaine, « le seul système de croyances qui puisse assurer l'unité morale du pays » (p. 10), tout en servant à endiguer une autorité trop écrasante conduisant au conformisme. Sa valeur est qu'il défend à la fois les droits de l'individu et « les intérêts vitaux de la société ». Il offre ainsi la dernière garantie ou « dernière réserve d'idées et de sentiments collectifs qui sont l'âme même de la nation » et qui préservent contre le danger du « suicide moral » (p. 12) de toute la société[33]. Pour Durkheim, l'individualisme hérité des Lumières assure la cohérence et la communauté intellectuelle et

[33] Sa préoccupation pour la santé de la nation le rapproche, aux yeux de plusieurs commentateurs, du camp de ceux qu'il attaque. Dès 1883, Bourget entrevoit dans la décadence comme maladie morale la possibilité d'un tel suicide : « lentement, sûrement, une croyance à la banqueroute de la nature se s'élabore-t-elle pas, qui risque de devenir la foi sinistre du XX^e^ siècle, si un renouveau, qui ne saurait guère être qu'un élan de renaissance religieuse, ne sauve pas l'humanité trop réfléchie de la lassitude de sa propre pensée ? » « Théorie de la décadence », *op. cit.*, p. 13.

morale que les religions défuntes ne peuvent plus pourvoir. Tout en sachant que la nouvelle « religion de l'humanité » se nourrit désormais de la morale individualiste à base rationnelle, reste cependant intacte pour Durkheim la nécessité d'élucider « ce que doit être la religion d'aujourd'hui », c'est-à-dire, plus précisément, ce qui, en l'absence d'une conscience collective, nous reste pour penser le lien moral et social de l'individu à la communauté :

> Seulement, quand on a rappelé une fois de plus cette évidence sociologique [de la cohérence d'une société basée sur la communauté intellectuelle et morale de ses membres], on n'est pas beaucoup plus avancé ; car s'il est vrai qu'une religion est, en un sens, indispensable, il est non moins certain que les religions se transforment, que celle d'hier ne saurait être celle de demain. L'important serait donc de nous dire ce que doit être la religion d'aujourd'hui. [...] À quoi, en effet, pourrait désormais se prendre la sensibilité collective ? (pp. 10-11)

La tâche à laquelle Durkheim a consacré toute son activité a été d'élaborer un système scientifique de fonctionnement républicain dans lequel les droits individuels et la cohésion sociale ne s'excluent pas réciproquement. C'est cependant seulement à partir de l'Affaire Dreyfus que, devenu en plus membre actif de la Ligue pour la Défense des Droits de l'Homme, il a commencé à mettre l'accent sur la liberté individuelle plus que sur la discipline sociale de l'individu qu'il avait défendue dans ses écrits antérieurs[34].

Il ne serait pas déplacé de dire que, né des mêmes préoccupations et dans les mêmes circonstances historiques, mais nourri de traditions différentes, tout l'effort de Bazalgette est de répondre à la question soulevée par le sociologue. Cette question non seulement appelle à redéfinir le lien entre les individus, mais interroge de manière directe la possibilité d'un réenchantement du monde là où la transcendance promise par les systèmes religieux est désormais refusée[35]. Que le socialisme, auquel ni Durkheim ni Bazalgette ne sont

---

[34] Sur ce tournant dans la pensée de Durkheim, cf. Peter Jelavich, « Republican Ethics as Social Science : The case of Emile Durkheim », in Murray Milgate, Cherly B. Welch (eds.), *Critical Issues in Social Thought*, Londres/San Diego, Academic Press, 1989, pp. 139-157.

[35] La question de Durkheim soulève un problème que nous retrouvons un siècle plus tard chez Jean-Luc Nancy. Dans son travail sur la quête d'un sens de la communauté purgée de tout fantasme du collectif et de toute dérive totalitaire, le philosophe constate la « béance » qui s'ouvre après « l'épuisement du divin ». Cette « béance qui se forme est celle du sens, de la vérité ou de la valeur ». Le philosophe y décèle « une inégalité du

indifférents, soit pris comme la solution à une impasse « spirituelle » explique par ailleurs son succès. Selon Christophe Prochasson :

> [Il] avait d'abord été une « possibilité spirituelle », un refus positif du monde matériel dominé par des forces méprisées [...] Le socialisme était une grande aventure de l'esprit en même temps qu'un enchantement du monde. Tout se passe comme s'il avait pu remplir fonctionnellement auprès des nouveaux clercs qu'étaient les intellectuels le vide spirituel laissé par une religion en reflux. Aborder l'histoire des rapports des intellectuels au socialisme répond aussi à l'ambition d'approcher celle de la spiritualité moderne et des hommes à qui en est confiée l'expression[36].

« L'esprit nouveau » de Bazalgette et les courants de pensée qui le nourrissent, du Naturisme littéraire à l'anarchie et au socialisme, montrent qu'à la fin du XIX[e] siècle, si les dieux sont déclarés morts, le divin, par contre, n'est pas encore ressenti comme épuisé. Il a subi un grand déplacement[37] qui l'a fait descendre du ciel sur la terre. Bazalgette déclare : « Retrouver le "divin" en nous comme dans les choses, le sentir au fond de nos êtres comme au fond de chaque vie terrestre, voilà bien la nouvelle conception religieuse » (*ENB*, p. 165). Pour Havelock Ellis, dont l'un des buts est d'élucider l'impulsion qui sert de dénominateur commun à tous les phénomènes religieux – au rang desquels il compte l'enthousiasme de Diderot, le messianisme d'Ibsen, la foi dans le présent de Whitman, le sentiment de la nature de Thoreau, les aspirations socialistes –, le divin est la pure capacité d'enthousiasme, c'est-à-

---

monde à lui-même, une impossibilité de se doter de sens, de valeur ou de vérité, une précipitation dans l'équivalence générale qui devient progressivement la civilisation comme œuvre de mort » (*La Communauté affrontée*, Galilée, 2001, pp. 13-15). L'écroulement des utopies communautaires sépare le sociologue de la fin du XIX[e] siècle du philosophe de la fin du XX[e]. Il est pourtant intéressant de remarquer le rapport entre les préventions de Durkheim contre le « suicide moral » de la société et les réflexions de Nancy sur la marche mortifère de la civilisation. Par-delà les parallélismes faciles et les différences radicales de contexte historique, il n'en reste pas moins que, d'une part comme de l'autre, on vise à définir et à sauvegarder les conditions mêmes de « la possibilité de l'être-en-commun ou de l'être-avec » (*id.*, p. 18).

[36] *Les intellectuels, le socialisme et la guerre*, *op. cit.*, p. 20.

[37] En 1891, Frédéric Paulhan détectait chez ses contemporains ce qu'on pourrait appeler un inconscient religieux refoulé et sublimé sous la forme d'un « nouveau mysticisme », basé sur la foi dans la science et l'aspiration à l'harmonie sociale : « une tendance générale encore se manifeste qu'il serait assez juste d'appeler un besoin religieux si le mot ne risquait d'être mal compris, ou un besoin moral, et qui est un désir pressant, aigu, de se rattacher à quelque chose de supérieur, de trouver un principe de conduite, une base de croyance qui donne à la fois l'unité à nos connaissances et à nos actes, une doctrine coordonnée qui nous permette de comprendre le monde et l'homme, et non seulement de les comprendre, mais d'agir sur eux et d'agir sur eux dans un sens déterminé. [...] Il est probable aussi que, dans beaucoup d'esprits, les anciens sentiments religieux, froissées, comprimés, en partie dissous par l'esprit scientifique et la philosophique contemporaine, apparaissent de nouveau sous une forme différente. » *Le nouveau mysticisme*, Félix Alcan, 1891, pp. 2-3.

dire, étymologiquement, transport ou inspiration divine. La religion est finalement entendue par lui, en termes à la fois généraux et précis, comme une « diastole de l'âme », une dilatation, une expansion qui porte l'individu au-delà de lui-même, qui le projette dans un dehors visible[38]. L'accent ne tombe pas sur la cause de l'enthousiasme ou sur le moment de sa révélation, mais plutôt sur la capacité de transport elle-même. Sous-jacente à ce déplacement est l'idée que le transport ne signifie plus l'absorption dans un ailleurs invisible et confortant, mais le moyen par lequel une singularité peut atteindre le typique et devenir exemplaire.

Placée dans le contexte que je viens de décrire, la valeur de « l'esprit nouveau » que Bazalgette défend réside dans son effort de penser ensemble le déterminisme et la liberté, l'autorité et l'individualisme :

> Il est impossible actuellement de ne pas posséder une notion singulièrement plus large du déterminisme vital et cosmique, conception qui est appelée à devenir la synthèse supérieure de deux termes anciens, si longtemps opposés l'un à l'autre : déterminisme, liberté. (*ENB*, p. 43)

Cependant, même s'il reprend les arguments du modèle organique communs aux opposants à la décadence, dans une perspective où panthéisme et socialisme se confondent le plus souvent, son monisme vitaliste le conduit à une conception des rapports entre l'individu et son environnement naturel et social à la fois proche et radicalement différente de celles postulées par les panthéismes littéraires ou par les socialismes politiques.

« Individualisme et solidarité »

La question de l'autorité dans la civilisation moderne est largement abordée dans la deuxième partie du livre de Bazalgette consacrée à la vie sociale, qui constitue un noyau des principales problématiques de la fin du XIX[e] siècle et du début du XX[e]. Y sont discutées

[38] *The New Spirit*, *op. cit.*, pp. 228-233.

notamment les notions d'individu, de solidarité, de civilisation, les idées d'internationalisme, d'arbitrage et d'élite. Ces problématiques sont envisagées dans une même perspective moniste. Articulée à la réflexion évolutionniste et aux apports du travail sociologique (grâce auquel « L'"animal politique" d'Aristote devient de plus en plus conscient de son rôle social », *ENB*, p. 180), cette perspective débouche sur une théorie du fonctionnement des faits socio-culturels, dont le sens est relationnel et non plus essentiel ou absolutiste, ainsi que sur une théorie du rôle de l'artiste dans la cité. Bien qu'elle soit teintée d'un certain idéalisme humaniste, toute la démarche de Bazalgette, qui embrasse des questions artistiques, sociales et culturelles, aussi bien que religieuses et historiques, repose sur le principe de l'indissociation des processus (biologiques, sociaux, psychologiques) impliqués dans le fonctionnement et dans le développement de l'individu. On ne saurait comprendre ses propositions sans prendre en compte dès le début cet aspect qui, du point de vue d'une théorie de la connaissance, mise sur les relations[39] et non sur les substances.

Selon la perspective de Bazalgette sur la nature, tout élément de l'univers est dépendant d'autres éléments, tout produit de la matière, par essence active, se trouve nécessairement en rapport avec d'autres produits. Le monde apparaît dès lors comme un espace de rapports et d'interactions (« un enlacement d'organes vivants », *ENB*, p. 173), tant

---

[39] Ce même accent sur les relations, dans une recherche orientée non vers les individus mais encore vers les « archétypes », avait défini le naturisme : « La doctrine naturiste est la doctrine des rapports. Si elle étudie un paysan, ce n'est point dans sa pensée (par quoi il se restreint à soi), ni dans ses petites passions (par quoi il ne communique qu'avec un ou deux êtres), mais dans on travail (qui, malgré tout, demeure le centre de son destin), parce qu'alors il devient un héros. C'est à cette minute que, grave et divin, il communie avec la nature dans ses saisons, ses champs, son foyer, et qu'il entre en relations avec le plus grand nombre d'êtres et d'éléments. Il nécessite un site et un temps. Toute l'humanité est attentive. Il cesse en réalité, d'être un homme, pour devenir, à la fois, un ange, un symbole et une force. » (Maurice Le Blond, *Essai sur le Naturisme*, *op. cit.*, p. 123) Bazalgette reconfigure les rapports entre individu et ce qui, chez les naturistes, se présente comme espace et temps cosmiques dans lesquels l'individu se trouve comme noyé, traversé par le rythme impersonnel et muet des choses. Son appartenance à la tradition emersonnienne le rend, il est vrai, proche d'un naturiste comme Saint-Georges de Bouhélier, selon lequel « L'existence quotidienne parodie la Vie Eternelle » (*ibid.*). Le secret d'une existence se révèle pour les deux au détour des gestes et actions quotidiens et non dans l'exploration de ses états d'âme. Comme pour Bazalgette, cependant, le quotidien protéiforme *est* la vie éternelle et non un leurre ou le séjour éphémère où viendrait s'aliéner l'esprit, le facteur essentiel qui perturbe l'équation et crée des différences de nature artificielle est le facteur idéologique (politique ou religieux).

au niveau de l'organisation biologique (organisme), qu'au niveau de l'organisation sociale (communauté ou société) ou politique (nation). La prise de conscience de cette réalité requiert, selon Bazalgette, une révision de la politique internationale afin qu'elle prenne justement en compte ce fonctionnement dynamique basé sur la médiation et l'interrelation et qui condamne désormais « l'hypocrisie sentimentale et patriotique » à l'anachronisme (*ENB*, p. 170). Pour Bazalgette, la notion autarcique de patrie et le nationalisme étroit entretiennent l'esprit belliciste et dévalorisent l'étranger au nom d'une pureté préservée de toute contagion. Contre le « joujou patriotisme » dénoncé quelques années plus tôt par Remy de Gourmont[40], Bazalgette revendique l'intérêt pour la nation, « hyper-organisme » relié par de multiples contacts à d'autres nations, individus, comme elle, au sein de l' « hyper-organisme » international.

Un extrait de *La civilisation, ses causes et ses remèdes* (1889) de l'écrivain et philosophe Edward Carpenter (1844-1929), ami proche de Walt Whitman, de Rabindranath Tagore et de Havelock Ellis[41], est invoqué par Bazalgette pour illustrer l'arbitraire des conventions politiques face à la réalité du comportement et de l'organisation des individus. Ces conventions s'imposent donc en tant qu'instruments et non en tant que reflets d'un ordre naturel. Ce faisant, elles disent l'impasse et l'inadéquation entre des formes d'existence et de gouvernement et leurs expressions, d'où la nécessité, pour Carpenter et pour Bazalgette, de réévaluer ce rapport en dépassant notamment la classification par formes et systèmes (monarchie, aristocratie, démocratie, anarchie) et surtout les hiérarchies arbitraires qui en résultent. Carpenter écrit :

---

[40] En avril 1891 dans *Le Mercure de France*. L'article lui avait fait perdre son poste à la Bibliothèque nationale.

[41] Il est intéressant de savoir que les écrits de Carpenter ont joué un rôle considérable dans la propagation de l'idée de l'unité de l'esprit et de la matière, et dans les interrogations sur l'évolution de la conscience au tournant du siècle. Considéré généralement comme un socialiste mystique, Carpenter a été influencé par Whitman et a publié en 1883 un poème intitulé *Towards Democracy*. Cf. Linda Dalrymple Henderson, « Mysticism as the "Tie that Binds" : The Case of Edward Carpenter and Modernism », in *Art Journal*, vol. 46, n° 1 (printemps 1987), pp. 29-37.

> Quant au gouvernement et à la loi établis par les hommes, ils disparaîtront ; car ce ne sont que les parodies, les substituts provisoires du gouvernement et de l'ordre intérieur. Dans son état final, la société n'est ni la monarchie, ni l'aristocratie, ni la démocratie, ni l'anarchie, et pourtant, dans un certain sens, elle tout cela à la fois. C'est une anarchie parce que toute règle extérieure manque, mais qu'il n'existe qu'un esprit de vie intérieur et invisible ; c'est une démocratie parce que c'est le règne de l'homme-masse, ou Démos, dans chacun ; c'est une aristocratie parce que dans tous les hommes il y a des degrés et des rangs de pouvoir intérieur ; et c'est une monarchie parce que tous ces degrés et ces rangs forment enfin une parfaite unité, un contrôle central. Il est donc clair que les formes extérieures de gouvernement qui appartiennent à la période de civilisation ne sont que l'expression, en symboles extérieurs et distincts, des faits de la véritable vie interne de la société. (Cité dans *ENB*, pp. 158-159)

Au-delà de la métaphore biologique, fréquente à cette époque[42], Bazalgette ne conçoit donc pas l'entité vivante et la possibilité d'une juste compréhension de cette entité (individu ou nation) en dehors des interrelations indissolubles dans lesquelles elle est prise. À la fois « *tout et partie* », l'organisme est le résultat en même temps que le véhicule de ces processus d'interaction :

> la nation participe à cette faculté de l'individu qui est de ne pouvoir vivre isolé [...]. Je ne conçois pas qu'il y ait dans le monde des organismes indépendants, organisme supposant inter-dépendance au dehors aussi bien qu'au dedans. Étant lui-même un produit d'interdépendance, l'organisme devient à son tour solidaire d'un plus vaste organisme enveloppant le premier. (*ENB*, pp. 182-183)

À une époque où les adeptes de l'internationalisme, par leur refus des rapports de pouvoir et du militarisme, passent facilement pour des antinationalistes (confusion que Bazalgette s'emploie à démonter), sa croyance inébranlable en la solidarité qui définit les individus et les nations prend parfois des accents prophétiques : « l'accroissement des rapports inter-nationaux est l'une des bases les plus essentielles de l'avenir des peuples modernes » ; « Le développement de l'humanité est, en effet, lié à l'élargissement des rapports inter-sociaux ». Les mises en garde acharnées contre l'impasse des nationalismes

[42] Un courant sociologique tente à la fin du XIX[e] siècle une définition de la sociologie sur le modèle organiciste de l'anatomie et de la médecine. Cf. Laurent Mucchielli, *La découverte du social. Naissance de la sociologie en France (1870-1914)*, Eds. La Découverte, « Textes à l'appui », 1998, pp. 150-153. Ayant reçu l'impulsion du romantisme et de son penchant pour les touts organiques, la métaphore est présente dans la littérature et les autres arts à la fin du siècle surtout chez les réalistes et les critiques de la décadence.

résument tout un programme philosophique : « L'égotisme national est, au même titre que l'égotisme individuel, la négation même de l'existence » (*ENB*, pp. 176-179).

L'un des éléments sans doute les plus forts et les plus actuels à la fois des théories de Bazalgette réside dans sa conception de l'individu. Comme on a pu déjà s'en rendre compte jusqu'à présent, il ne conçoit pas l'individu comme une entité monadique et autosuffisante, sans possibilité réelle d'évolution, mais comme un être se construisant au gré de ses contacts et des influences qu'il subit. On peut imaginer cette construction comme un mouvement de systole et diastole qui place l'individu tantôt en retrait, tantôt en communication étroite avec les environnements naturels et sociaux qu'il traverse. L'individu se forge au rythme de ces « deux états de l'être » qui sont en relation de complémentarité, et non d'antagonisme, de coexistence, et non d'exclusion réciproque :

> La même objection que les partisans de l'égotisme étroit et stérile opposent à la solidarité sociale, sert aux défenseurs du nationalisme exclusif et impénétrable, et c'est l'argument vulgaire, vulgairement compris : pour être fort, il faut rester soi. Mais alors, qu'est-ce que *soi* ? Est-ce un bloc inerte et permanent, qui peut se conserver dans son état d'origine à travers les vicissitudes du devenir, que diminue tout contact et qu'altère toute influence ? Ou serait-ce au contraire un organisme en mouvement, incessamment soumis au renouvellement cellulaire avec toutes ses conséquences, modifié par les milieux qu'il traverse, lié aux vicissitudes qui l'entourent ? [...] Ce n'est pas une dégradation qu'engendre cette plasticité de l'organisme animal ou national, mais au contraire une amélioration. Ce qui est individuel, ce qui est profondément et inaliénablement *soi*, loin de sombrer dans ces incessantes modifications, se fortifie et s'élargit, l'originel demeure, en s'imprégnant de la vitalité que lui déverse le monde, en transformant tout ce qui réagit sur lui, suivant le propre rythme de sa personnalité. (*ENB*, pp. 189-190)

Le « nationalisme et l'inter-nationalisme » posent donc en d'autres termes, des termes plus spécifiquement politiques, le problème général d'ordre ontologique formulé par la « vie intérieure et vie extérieure » ou l'« individualisme et solidarité » : « Il me semble que chacun de nous présente en réduction le même phénomène. Tout individu, si humble soit-il, suivant un rythme de solitude et d'expansion, de concentration et de profusion, d'*individualisme* et de *solidarité* ». Cette unité résout par ailleurs le dualisme entre vie intérieure et vie extérieure, qui

sont ainsi fondues en vue d'une même finalité : « L'une et l'autre s'engendrent réciproquement pour ce résultat commun : vivre, c'est-à-dire s'augmenter » (*ENB*, p. 185)

Cette théorie de l'individu comme « combinaison rythmique de ces deux facultés » rejette donc « l'individualisme étroit » tout en se gardant de tomber dans la « solidarité mesquine », également stérile (*ENB*, p. 184). La solution moniste de Bazalgette évite ainsi l'amoindrissement de l'individu par son isolement ou par son sacrifice « pour l'illusoire bonheur de tous » (*ENB*, p. 187), ce qui le préserve contre les récupérations au profit d'une pensée syndicaliste et d'autres formes de communisme, envers lesquelles il se montre d'ailleurs critique. Ni altier ni altruiste au point de s'effacer, ni isolé ni dissous dans l'ensemble qui le contient, l'individu est pourtant impensable sans la solidarité qui le fonde. Il s'agit là d'une conception de la solidarité qui n'entrave pas l'affirmation de l'individualité, mais la rend au contraire possible, sans pourtant la déterminer ; elle est l'instrument nécessaire qui, de fait, entretient ou permet la conscience de soi de « cet organisme lui-même dans sa totalité et *dans son individualité propre* » (*ENB*, p. 189). Bazalgette plaide pour l'acceptation des processus qui sous-tendent ce dont on parle aujourd'hui en termes de « mixité culturelle » et de « pluralité », invoqués comme antidotes à la tendance vers « l'immunisation » dans laquelle certains penseurs identifient le moteur central de l'histoire politique de l'Occident[43]. C'est par l'interaction et l'épreuve de l'étranger que les essences se distillent, ou plutôt, ce qui revient ici au même, qu'elles s'altèrent, en s'ouvrant à ce qui les défie. Pour Bazalgette, ce qui est constitutif de l'individu n'est donc pas le repli sur soi-même, le culte de ce qui délimite, la fermeture dans une subjectivité autiste, mais ce qui, au contraire, le décentre, dans la négation de ses limites :

---

[43] Ce rapport à l'étranger et à l'altérité condamné par Bazalgette n'en finit pas, de nos jours, d'arrêter les théoriciens intéressés aux notions de communauté, d'identité et d'appartenance, remises en question par la mondialisation. Cf. Roberto Esposito, « Communauté, immunité, démocratie », in *Transeuropéennes*, n° 17 - « La fragilité démocratique » (hiver 1999-2000), pp. 34-45.

> L'évolution de notre individu est une perpétuelle négation de virginité. La pureté n'est pas le produit de l'absorption en soi : la réelle pureté jaillit du mélange et de l'étreinte. [...] La solitude corrompt ; l'expansion purifie. (*ENB*, p. 64)

Autrement dit, la construction et le fonctionnement de l'individu sont indissociables des processus et de l'activité collectifs. Individu et société se trouvent dans une réciprocité permanente[44] :

> Comment ne pas comprendre, en effet, que la vie intérieure de l'homme, ce que nous appelons son individualisme, est à la fois base et produit de sa vie extérieure, c'est-à-dire solidaire, et inversement ? Comment ne pas reconnaître que l'*expansion naturelle de l'individualisme*, c'est-à-dire l'ensemble des facultés distinctives et personnelles d'un individu, *crée la solidarité*, c'est-à-dire l'ensemble des facultés qui relient cet individu au reste de l'univers ; que la solidarité n'est que le produit naturel de l'individualisme ; que l'aboutissement de l'individualisme, c'est la solidarité, qui est elle-même un ferment d'individualisme ; ou mieux encore, que l'individualisme n'est autre chose que de la solidarité virtuelle et la solidarité, autre chose que de l'individualisme virtuel ? (*ENB*, p. 186)

La vision des échanges internationaux comme seul moyen pour une nation de se définir et d'accéder à la connaissance d'elle-même, en opposition au nationalisme d'un Barrès, n'est pas sans rapport avec la confrontation entre la renaissance classique promue, quelques années plus tard, par les organes du nationalisme dogmatique et revanchard et le « classicisme moderne » défini par *La N.R.F.* Ce dernier se définit par son ouverture aux métissages et par son rejet des recettes et des répétitions stériles. Bazalgette se fait l'avocat infatigable de l'esprit d'ouverture, d'examen et de réflexion permanente, et de la pratique, au moyen de voyages et de lectures, du dépaysement qui garantit l'accès à l'universel (*ENB*, p. 220). S'il épingle « la folie de l'art "intellectuel" » en récusant l'idée que la littérature et les autres arts doivent aspirer au général et à l'abstrait – « Exista-t-il jamais un grand artiste *pour qui l'être vivant fut d'ordre secondaire* et le "mythe" seul important ? [...] Le grand art vit de réalisme » (*ENB*, pp. 107-108) –, c'est donc que l'accès à l'universel se fait justement par l'expérience ou l'intuition du particulier, du concret qui sont les seuls domaines des arts.

---

[44] Comme l'écrit son ami Stefan Zweig en 1910, « L'homme non social est une fiction pure ». *Emile Verhaeren. Sa vie, son œuvre* (1910), tr. fr. par Paul Morisse et Henri Chervet, Pierre Belfond, 1985, p. 100.

On reconnaît dans cette méfiance pour la sphère conceptuelle coupée de la réalité de la vie une autre manière par laquelle se déclinent le monisme et le panthéisme chers à Bazalgette[45]. Elle est révélatrice en outre d'une dette envers Goethe qui ne se réduit pas à ce seul aspect et qui mériterait, à elle seule, un plus ample examen[46]. Au terme de ces propos, la solidarité s'enrichit du sens d'une réciprocité, d'une indissociabilité de l'essence et de l'existence, de ce qui précisément fait réverbérer au sein des phénomènes mêmes une substance insaisissable en dehors de cette immanence.

Sur fond de critique de la décadence – fréquente à son époque – il s'agit donc pour Bazalgette de définir une condition de l'individu en tant qu'exposé en permanence dans et vers le dehors, qui évite donc se d'abîmer dans l'exploration de son moi. La conscience de l'appartenance à la nature remplace ici toute interrogation psychologique. L'accent n'est donc pas mis sur une subjectivité, mais sur les modalités de constitution et de compréhension d'une individualité, dans ce qu'elle a de commun et de singulier à la fois. Cet individu a accès à son être singulier par la prise de conscience des liens qui le constituent. Il n'est individu qu'en vertu de la solidarité qui le lie à ses semblables, en vertu des limites poreuses qui en

---

[45] Un autre type d'investigation des rapports entre l'individu et la société, traversée par la même tension, se développe à la même époque. En référence aux recherches d'Emile Durkheim, Gustave Lanson veut donner plus de rigueur scientifique à l'histoire littéraire. Il propose dans un premier temps de son activité, avant de se concentrer sur l'étude des sources, de substituer « partiellement à l'idée de l'*individu* l'idée de ses relations à divers groupes et êtres collectifs, l'idée de sa participation à des états collectifs de conscience, de goût, de mœurs ». L'écrivain est envisagé par conséquent comme « un produit social et une expression sociale », tandis que l'œuvre, tout en restant « un acte individuel », « est un acte social de l'individu » (« L'Histoire littéraire et la Sociologie » (1904), in *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, 1965, pp. 69-70).

[46] Retenons, parmi ses nombreuses maximes au sujet du général et du particulier, du théorique et du phénoménal, celles-ci : « Le summum serait de comprendre que tout ce qui est factuel est déjà théorie. Le bleu du ciel nous révèle la loi fondamentale du chromatisme. Ne cherchons rien derrière les phénomènes : ils sont eux-mêmes la théorie. » « Impossible de séparer la nature de l'idée sans détruire du même coup l'art et la vie. » Goethe, *Maximes et Réflexions*, tr. fr. par Pierre Deshusses, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2001, pp. 73 (§ 488) et 99 (§ 890). Havelock Ellis note au sujet de Goethe : « Perhaps, now that we are so anxious to reform the world before reforming ourselves, we need more than ever the example of Goethe's self-culture and self-restraint, of his wise reverence for temperance and harmony » (*The New Spirit*, *op. cit.*, p. 34). Bourget aussi invoque l'exemple de Goethe comme antidote aux égarements décadents.

font un contour exposé à ce qui l'entoure, le délimitent tout en le rendant perméable[47]. Inclassable pourtant, il est à l'égard de ce dehors qui le traverse dans une disponibilité qui n'est ni soumission ni réduction. Pour Bazalgette, en effet, il n'est d'existence individuelle que prise dans l'immanence du monde. La solidarité, par quoi il essaie de penser des liens autres que ceux de la société, indique ici la condition de ces existences individuelles en tant que participant à un espace commun, qui ne les subsume pas et ne les transcende pas non plus.

« Ecologie » vs politique

Une reconfiguration du sensible

On pourrait m'objecter le fait que ces théories ne sont jamais innocentes. L'admiration de Bazalgette pour l'architecture organique de Victor Horta[48] pourrait cacher son rattachement à une politique de sauvegarde nationale[49]. Les présupposés qui sous-tendent ce type d'architecture et qui visent, à travers la totalité projetée de l'intérieur et de l'extérieur, la communauté spirituelle de ses habitants, sont généralement dénoncés aujourd'hui comme nostalgiques, voire régressifs. Les références à la philosophie naturaliste

---

[47] La perception des rapports entre individualité et solidarité chez Bazalgette pourrait être lue à travers l'intérêt pour la communauté qui s'est manifesté à partir des années 1980 chez des penseurs comme Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Jacques Rancière et Giorgio Agamben. Nancy rappelle les circonstances de la naissance de cet intérêt : « il y avait ceci, qu'il y du "commun", de l'"ensemble" et du "nombreux", et que nous ne savions peut-être plus du tout comment penser cet ordre du réel » (*La Communauté affrontée*, *op. cit.*, p. 32). Il est tentant d'interpréter l'individu de Bazalgette à la lumière des théories de Nancy sur « l'être-en-commun » ou « l'être-avec », ou d'Agamben sur la « singularité quelconque » qui est de « l'être-*dans* un *dehors* » (*La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, tr. par Marilène Raiola, Seuil, 1990, p. 70).

[48] L'art de Horta est qualifié de « à la fois *moniste* et *panthéiste* », par quoi l'architecte belge « se rattache au principe même de la pensée moderne. Il est moniste parce que dans l'une quelconque de ses œuvres *tout est lié*, tout concourt à l'unité : tous les éléments sont organiquement liés, les matières entre elles, l'ensemble de la matière à l'habitant. Il est panthéiste parce que dans la même œuvre, aucun détail n'est superflu, chaque fragment a une valeur équivalente, rayonne de la même beauté que l'ensemble, qu'aucune parcelle n'est sacrifiée » (*ENB*, p. 135).

[49] Cf. Debora L. Silverman, *Art nouveau in Fin-de-Siècle France : Politics, Psychology, and Style*, Berkeley, University of California Press, 1989.

d'Ernst Haeckel qui a nourri l'Art Nouveau ne sont pas non plus dépourvues d'équivoques. Si nous retrouvons chez Bazalgette, il est vrai, des éléments qui ont pu jouer un rôle dans ce qu'on appelle le modernisme réactionnaire et dans les mythologies communautaires[50], il est pourtant évident que rien chez lui ne vise la retraite sécurisante dans la forme organique[51]. Ce qu'il retient des courants de pensée qui traversent l'idéologie esthétique et sociale de l'Art Nouveau contemporain est l'accent sur une pensée transformiste, déjà présente dans la culture romantique dont le Naturisme prolonge certains aspects. S'y ajoute une conception de la mise en relations qui ne vise pas l'identité des éléments et leur intégration fusionnelle à l'intérieur d'un contour aux limites fixes et aux bords bien définis. L'« étreinte » de la vie dont parle Bazalgette suppose l'existence d'un corps commun qui porte vers l'expression individuelle. Sa critique des symptômes de la décadence (états névrotiques, narcissiques, neurasthéniques, etc.) dénonce l'absorption maladive dans un intérieur organique, la retraite exclusive dans le moi psychologique et le culte de l'artificiel[52], sans non plus tomber dans le courant opposé exaltant la santé, la vitalité et l'énergie du corps social comme un tout dans lequel il n'y aurait, au contraire, plus de place pour une quelconque individuation.

---

[50] Dans *Communauté et société* (1887, traduit en français en 1922), le sociologue Ferdinand Tönnies oppose la société organisée à la vie organique et consensuelle de la communauté primitive, basée sur les coutumes, la mémoire, la cohabitation en voisins. Cette relation rituelle, quasi-religieuse entre les membres d'une communauté est prise comme antidote à l'impersonnalité de la métropole et à la vie aliénante en société dans l'expressionnisme, chez certains anarchistes et dans une partie de la pensée architecturale et urbaine du tournant du siècle. Cf. Manfredo Tafuri et Francesco Dal Co, *Modern Architecture*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1979, p. 100.

[51] *La Société nouvelle*, dont il fréquente le milieu, publie des articles de et sur Henry Van de Velde, représentant, avec Horta, du Modern Style ou Art Nouveau, et William Morris, principal représentant du mouvement Arts and Crafts. Cependant, la réception anarchiste de leurs théories est différente de l'interprétation qu'en donnent les tenants de la solidarité républicaine antisociale, ou du ralliement, plus portés sur le devoir de l'individu que sur ses droits, parmi lesquels Eugène Spuller, qui organise en 1894 le Congrès des Arts Décoratifs, dirigé par l'Union Centrale des Arts Décoratifs. L'accent mis sur les arts décoratifs sert, à partir des années 1890, un discours nationaliste. C'est, rappelons-le, en réaction à l'idéologie propagée par Spuller que Bazalgette développe ses conceptions.

[52] Ces aspects sont associés dans les esthétiques de fin de siècle, comme le symbolisme, dans lesquelles l'intérieur s'affirme jusqu'à l'effacement complet de la possibilité d'un extérieur. Cf. Silverman, *Art nouveau in Fin-de-Siècle France*, *op. cit.*, pp. 75-106.

La conception de l'individu développée ici relève, à mon sens, plus d'une écologie, et implicitement, d'une certaine politique. La politique est à entendre, avec Jacques Rancière, en tant que « partage du sensible », c'est-à-dire comme une distribution de l'expérience collective, une reconfiguration du commun qui ne visent pas nécessairement l'émancipation sociale et qui ne résident pas dans les engagements effectifs des acteurs[53]. Le modèle de l'écologie proposé vise plutôt à désigner le mouvement de systole-diastole qui rythme l'existence de l'individu dans le monde. Or, ce mouvement conduit à une circulation ininterrompue entre les êtres et leur environnement. Le projet de Bazalgette se définit avant tout par la communication, la porosité des frontières, les échanges, la circulation et le dynamisme universels. L'individu, chez lui, est autant un point nodal qu'un lieu de passage où viennent retentir les échos des rencontres qui se font et se défont à travers lui. Ce modèle me semble apte à capter la nébuleuse de confluences et de références littéraires, philosophiques, scientifiques qui participent à « l'esprit nouveau » de Bazalgette.

De son propre aveu, l'« écologie » d'Ernest Haeckel et la pensée goethéenne nourrissent le monisme de Bazalgette. À ces références, il faut ajouter Thoreau et Emerson, tenus pour précurseurs d'une certaine pensée écologique[54], mais aussi les recherches en matière de géographie humaine de l'anarchiste Elisée Reclus et la conception spécifique de la solidarité que Reclus en tire[55]. Par-delà l'éclectisme de ces références, une écologie est donc

---

[53] *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*

[54] Haeckel inventa le mot, mais pas la discipline. Le géobotaniste danois Eugen Warming, influencé par les philosophies spinozienne et buddhiste, serait le fondateur de l'écologie en 1895. Dans les années 1890, en effet, une science expérimentale est en train de naître, qui dépasse l'approche purement descriptive des rapports entre les organismes et leur environnement et qui ouvre la voie à l'écologie comme science. On s'accorde aujourd'hui à reconnaître une hétérogénéité de pensées écologiques, variant selon les contextes culturels et sociaux d'où elles sont issues. Voir Pascal Acot, *Histoire de l'écologie*, préface par Michel Godron, PUF, 1988 ; Donald Worster, *Nature's Economy. A History of Ecological Ideas* (1977), Cambridge University Press, 1994.

[55] Elisée Reclus est l'auteur, entre autres, de la *Nouvelle géographie universelle. La Terre et les hommes*, 19 vol., Hachette, 1876-1894. Son idée de la solidarité, tout comme celle d'un autre anarchiste géographe, Pierre Kropotkine, se fonde sur l'idée darwinienne d'interdépendance et d'aide mutuelle. Cf. Pascal Acot, B. P. Hamm (éds.), *The European Origins of Scientific Ecology (1800-1901)*, Gordon and Breach, Eds. des Archives Contemporaines, 1998, pp. 525-533.

constitutive de la réflexion de Bazalgette. Il importe ici de l'analyser. Cette écologie ne saurait se réduire aux simples professions de panthéisme et de retour romantique à la nature. Elle n'est pas non plus à entendre dans un sens scientifique strict. Il s'agit plutôt d'une interrogation sur la nature de l'homme[56].

Whitman ou la « démocratie universelle »

Cette pensée d'ordre écologique vise d'abord à définir, comme nous l'avons vu, une certaine économie des échanges entre les différents ordres du vivant et du social que l'organisation institutionnelle vient le plus souvent perturber, contrarier, voire entraver. Par sa portée subversive au regard du plan politique, cette position correspond, en plus, au refus du concept et du contrôle théorique qu'il exerce et à la préférence de Bazalgette pour ce qui relève de la réalité incarnée. Elle est ensuite indissociable d'une esthétique qui lui est propre et qui s'inscrit dans le sillage du romantisme et dans le régime de « la parole muette[57] » qu'il ouvre. L'idée de la continuité des hommes et de leurs actes est indicatrice d'une esthétique élevée au rang de principe de vie. Une fois de plus, c'est Walt Whitman qui incarne de façon exemplaire par son art de vivre « l'identité de l'homme et de son livre[58] ». Bazalgette note au sujet du poète qui n'a pas encore publié son premier livre majeur : « il contient virtuellement son œuvre sans y avoir encore songé, la respire, l'agit. [...] Il est, je le répète, à cette période d'éclatante et chaude jeunesse, plus qu'à tout autre, *son livre en vie*[59] ». Cette continuité est renforcée par un principe de concordance qui fait que le moindre acte est au diapason des

---

[56] « Laïcisée et scientifiquement modernisée, l'ancienne problématique linnéenne nous place devant un incontournable problème philosophique : celui de l'identité ambiguë de l'Homme, dont la figure émerge à la confluence turbulente du biologique et du social. Ainsi, l'histoire récente de l'écologie, comme discipline de la biologie, n'est ni séparable de celle de *l'écologisme*, expression sociale du souci de la nature, ni séparable d'une réflexion sur la *nature de l'Homme*. » P. Acot, *Histoire de l'écologie*, *op. cit.*, p. 20.

[57] Cf. Rancière, *La Parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature*, *op. cit.*

[58] Bazalgette, *Walt Whitman, l'Homme et son Œuvre*, Mercure de France, 1908, p. 3.

[59] *Id.*, p. 104.

autres actes constitutifs du monde, en vertu du rythme et de la présence constante de l'activité qui est au fondement même de l'univers chez Bazalgette.

Nous retrouvons dans ce cadre quelques-unes des revendications des futures avant-gardes : l'élargissement du domaine esthétique au-delà du « petit nombre d'objets, autorisés et catalogués » sous l'étiquette du beau, l'éloge du présent et des nouveaux objets industriels, l'inséparabilité, voire la consubstantialité, de l'art et de la vie, et le refus de concevoir l'artistique autrement que comme la dynamique processuelle à l'œuvre dans les autres domaines de l'activité humaine (*ENB*, pp. 122-125) :

> L'art moderne rompt d'une manière décisive avec l'idéalisme, c'est-à-dire que, respectueux de ce qu'il voit et de ce qu'il sent, il ne se reconnaît pas le droit de trahir les formes dans le but de leur faire exprimer un autre sens que celui qu'elles possèdent réellement. C'est un art, enfin, qui trouve, dans la réalité de la vie mille fois plus de beauté que dans la fiction et dans le rêve, mille fois plus d'éclat, de variété, d'unité, d'harmonie, de grandeur, de méthode, de fantaisie, de noblesse, et pour lequel, il n'y a pas de sujets nobles ou ignobles, dignes ou indignes, mais seulement des artistes dignes ou indignes de les créer. (*ENB*, p. 115)

Dans un monde dont la moindre spore est déjà poétique, toutes les activités déclinent un même faire, dans ce qu'il a à la fois de plus singulier et de plus typique. Le portrait de Whitman, qui n'est pas sans rappeler la figure d'un autre célèbre « bourlingueur » et frère en poésie, Blaise Cendrars, est on ne peut plus éloquent :

> Comment dépeindre la figure et l'âme d'un être qui a vécu et chanté tous les aspects, toutes les vies de l'univers, qui a été successivement charpentier, clerc, imprimeur, jardinier, maître d'école, journaliste, laboureur, infirmier, directeur de journal, entrepreneur de bâtiments, commis du gouvernement, et qui a redit dans ses vers, avec une richesse incomparable de réalisme, les millions de spectacles et de sentiments auxquels il a participé ? (*ENB*, p. 148)

On retrouve ici, sous une autre forme, l'idée de l'autobiographique formulée par le naturiste Maurice le Blond, chez qui elle était équivalente d'une dissolution dans la contemplation à la fois passive et active de l'univers, d'un saut dans l'impersonnalité la plus totale. À travers Whitman et son *song of myself*, c'est le monde lui-même qui trace son autobiographie, qui s'exhibe dans sa diversité ramenée au dénominateur commun et neutre

d'un faire[60]. Bazalgette y voit le message d'une « Démocratie universelle », au sens de l'indifférence du représenté, de l'ouverture du poétique à l'ordinaire, au prosaïque, au contingent et à l'actuel le plus immédiat. Cette démocratie est aussi une revendication, comme chez Emerson (« j'embrasse le commun, j'explore et je m'assieds au pied du familier, du bas »), d'un double « commun » : le banal ou l'insignifiant et ce qui appartient à tout le monde. Travaillant à l'élargissement du sensible et du poétique, Whitman rejoint Flaubert dans la marche d'un art qui affirme l'égalité des choses et l'égalité de ses formes et des genres[61]. La figure de la démocratie désigne donc l'émergence d'un nouvel accès à une configuration du vivant fondée sur la circulation et la communication écologiques, sur une interdépendance qui élimine les idées de subordination ou de prééminence.

L'universalité de la démocratie inscrite dans les vers de Whitman est aussi fonction d'une autre de ses figures, qui vient se superposer à celles de la nature et de la poéticité, pour contribuer à la redistribution de l'ordre du vivant-social. Toute sa vie, Whitman multiplie les travaux manuels et intellectuels. Il est tour à tour charpentier, typographe, maître d'école, journaliste : « l'homme manifestait une étonnante aptitude à s'adapter, au moins temporairement, à toutes les besognes[62] ». Contre une tradition familiale qui le voue à un

---

[60] Ceci semble être un point commun des toutes les versions de l'esprit nouveau que nous avons étudiées jusqu'à ce point. Havelock Ellis, par exemple, déclare vouloir enregistrer les rythmes de la vie et présente ses essais comme une prise de pouls (« a bundle of sphygmographic tracings »), en même temps qu'il insiste sur la singularité exemplaire des individus. *The New Spirit*, *op. cit.*, p. v.

[61] Rancière note : « C'est un poète lyrique, Wordsworth, qui déclare en 1802 que les émotions des simples sont susceptibles de la plus haute poésie. C'est un romancier, Flaubert, qui proclame en 1853 qu'il n'y a ni sujets nobles ni vilains sujets. En un sens, cela a toujours été la "politique" du roman, mais cette politique en faisait justement un genre marginal, participant de la rationalité carnavalesque des renversements ponctuels et localisés de l'ordre du monde. Mais c'est désormais la loi même du grand art que l'indifférence du sujet et l'indépendance des formes d'expression par rapport à l'ordre des grandeurs sociales. Le roman est le genre qui fait triompher en même temps la puissance anonyme de la vie sans qualité et la puissance d'un style indifférent à la dignité des personnages. Et il est le genre qui s'adresse à n'importe qui. Le triomphe du roman comme genre littéraire par excellence est le triomphe de cette égalité qui n'est pas pour autant homologue à celle que met en jeu l'action politique. » Dans Lionel Ruffel « Politique de la littérature, entretien avec Jacques Rancière », *Vox Poetica*, [en ligne] http://www.vox-poetica.com/entretiens/ranciere.html, entretien publié le 20 septembre 2007, consulté le 26 août 2008. Voir aussi Rancière, *La parole muette*, *op. cit.*, pp. 117.

[62] Bazalgette, *Walt Whitman : l'homme et son œuvre*, *op. cit.*, p. 81.

travail d'ouvrier-artisan, Whitman cultive une curiosité touche-à-tout et « se propose [d'être] l'universel étudiant » :

> il fut et demeura toujours au-delà des partis. [...] Une de ses joies, peut-être la plus naturelle et la plus élémentaire de toutes, c'était d'engager la conversation avec qui que ce soit, dans la rue, sur un bateau, au seuil d'une boutique, n'importe où. Le besoin était irrésistible chez lui, de se mettre en communication avec les passants, d'approfondir des faces nouvelles, d'apprendre ce que l'humanité moyenne pensait, de la surprendre sur le vif, de fraterniser. Il faudrait communiquer un sens plus fervent au mot *sociabilité* pour le rendre adéquat à cette propension[63].

Bazalgette lui-même sent que les mots sont insuffisants pour dire toutes les conséquences de la sociabilité de Whitman, où convergent sa sympathie foncière pour tous les hommes, l'alliage d'un fond dionysiaque et d'un magnétisme messianique, la synthèse même de l'inorganique et du spirituel[64]. Derrière cette versatilité responsable d'un brouillage des frontières entre métiers et savoirs s'affirme, pour reprendre une expression de Jacques Rancière, « la circulation démocratique de la lettre[65] » : « *le fils "bien engendré" du peuple*, riche de correspondances avec tout et avec tous, écrit Bazalgette, réalise un aspect nouveau d'humanité et marque un âge de la planète[66] ». La libre circulation de la lettre vient perturber aussi bien les hiérarchies et les rôles sociaux que la moralité qui y est inscrite :

> Le « gredin », l'affranchi des lois sociales, éveillaient des correspondances en lui, et, de prime abord, des sentiments d'affectueuse camaraderie. Walt en ce sens s'attestait parfaitement

---

[63] *Id.*, p. 73, 76.

[64] Bazalgette lit dans le visage de Whitman, tel qu'il apparaît dans un daguerréotype le montrant dans sa trentaine, « quelque chose de faunesque et de christiaque [*sic*] à la fois » (*id.*, p. 107). « Et nous admirons cette fusion insolite, en reconnaissant combien le monde des émotions proclama ici des affinités avec le monde inorganique. Tous les contrastes venaient confluer en son être pour recomposer une synthèse où l'univers apparaissait un à travers lui. Il n'y avait plus de cloisons étanches : le monde matériel et le monde spirituel opéraient la conciliation suprême dans la chair et l'âme d'un individu » (*id.*, pp. 121-122).

[65] *La parole muette*, *op. cit.*, p. 78. Rancière utilise l'expression dans le contexte d'une discussion de la « littérature ouvrière », à partir du *topos* du livre trouvé par hasard par un enfant du peuple. L'entrée de l'enfant du peuple en littérature signifie le bouleversement d'un destin et celui d'un ordre social basé sur la codification de l'accès à l'éducation et au savoir (*id.*, pp. 71-79 ; voir aussi, du même auteur, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Galilée, 1998, pp. 115-136). De manière significative, on retrouve une variation autour du *topos* du livre en morceaux dans la biographie de Whitman par Bazalgette. Le poète aurait, en effet, collectionné durant toute sa vie des coupures de journaux, des articles et des notes issues de ses observations et discussions quotidiennes, comme pour en faire une sorte d'encyclopédie, de livre de vie. Ce livre en morceaux est, peut-on dire, l'entrée de Whitman en littérature, il est le double invisible qui porta à son accomplissement le « livre-vie » que le poète lui-même fut aux yeux de Bazalgette, l'instrument au moyen duquel l'auteur a pu concevoir ses *Feuilles d'herbe*.

[66] Bazalgette, *Walt Whitman : l'homme et son œuvre*, *op. cit.*, p. 103. Je souligne.

> amoral. L'individu pour lui était un roi qu'il saluait partout, son trône fût-il installé sur la boue[67].

La démocratie se mue finalement en utopie d'un monde sans mal ni péché. La lettre incarnée transforme la boue en or et l'individu en roi.

Whitman rend évident ce qui sépare définitivement Bazalgette des autres censeurs de la décadence. La libre circulation de la lettre qui s'incarne où elle veut, quand elle veut, est en fait un principe anarchique. Chez Bourget, il perturbe l'organisme social et le voue à la décadence. Le modèle de la grammaire dont Bourget se sert pour illustrer la contamination de l'anarchie jusque dans les lettres, et derrière lequel, comme le dit justement Nietzsche, se dissimule presque toujours un dieu ou autre figure d'autorité[68], est remplacé ici par le modèle écologique de la libre circulation.

Ce modèle est décliné sous plusieurs formes : de l'hybridation synonyme d'individuation à la promenade et à la botanique – occupations qui relient Thoreau à Goethe –, en passant par le sauvage, figure par excellence de l'indiscipliné, mais aussi de l'âge primitif ou de l'enfance d'une humanité nouvelle. La boue et ses autres figures – qu'il s'agisse du bas chez Emerson, du marécage chez Thoreau, de « ces hommes rudes que nulle puissance au monde ne saurait plier et qui semblent participer de la force tranquille des éléments[69] » que sont les Whitman, héros de la plèbe – relient la force germinatrice de la nature à la démocratie. L'Américain pur, remarque Bazalgette, est issu du croisement, tout comme la démocratie est issue de la moyenne du peuple. Aux permutations grammairiennes qui permettaient l'exploration calculée et le contrôle du corps social se substituent ici la déambulation, la promenade, l'herborisation, l'abandon à la nature, autant d'activités qui

---

[67] *Id.*, p. 78.

[68] « La "raison" dans le langage: oh, quelle horrible vieille trompeuse ! Je crains que nous ne puissions nous débarrasser de Dieu, parce que nous croyons encore à la grammaire... » *Le crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*, textes et variantes Giorgio Colli et Mazzino Montinari, tr. fr. Jean-Claude Hémery, Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1974, p. 28, § 5.

[69] Bazalgette, *Walt Whitman : l'homme et son œuvre*, *op. cit.*, p. 9.

placent ces marcheurs que sont Emerson, Thoreau et Whitman en marge de la civilisation urbaine, dans un espace-temps du soi et de l'oubli de soi propre aux promeneurs solitaires[70]. Arpenteur de profession, Thoreau ne mesure pourtant le sol qu'à son pas, abandonnant le mètre durant ses promenades. La sauvagerie défait la société de l'intérieur, le marcheur est ici celui par qui une révolution silencieuse arrive. Il est « habitant ou partie intégrante de la Nature plutôt que Membre de la Société » :

> Je voudrais dire un mot en faveur de la Nature, de la liberté et la sauvagerie absolue, en l'opposant à une liberté, une culture qui n'est que de citadins – envisager l'homme en tant qu'habitant ou partie intégrante de la Nature plutôt que comme Membre de la Société. [...] L'esprit héroïque et chevaleresque qui était jadis propre au Cavalier semble aujourd'hui reposer ou, si vous voulez, s'être déposé dans le Marcheur – non plus le Chevalier mais le Marcheur Errant. C'est une sorte de quatrième Etat, en dehors de l'Eglise, de l'Etat et du Peuple[71].

Ce n'est dès lors pas étonnant si Bazalgette multiplie les motifs du végétal et du minéral pour dire l'appartenance de Whitman à une nature revêche à la culture artificielle, affranchie, comme ses poèmes sans métrique, de toute mesure traditionnelle : « Sur toute sa physionomie une certaine expression primitive, barbare, autochtone, était répandue et le marquait, parmi les citadins, comme un pan de roc naturel au milieu d'un parc dessiné[72] ». La botanique explique le déploiement de la vie, son passage d'une étape à l'autre : « Le second s'était surajouté au premier, l'homme nouveau avait jailli de l'homme ancien, comme une fleur de la tige, comme la tige de la graine, après que les vertus du sol ont déterminé sa germination[73] ». L'art se superpose finalement à la botanique, car la nature « avait réalisé en

---

[70] Pour une lecture attentive à l'expérience esthétique des rêveries rousseauistes, voir Danièle Cohn, « Une expérience originaire : Rousseau », *Critique*, n° 687 (2004), pp. 650-661. Pour une approche du promeneur solitaire comme figure de la subjectivité littéraire et politique moderne, voir Jacques Rancière, « De Wordsworth à Mandelstam : les transports de la liberté », in *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, *op. cit.*, pp. 17-54.

[71] Cf. « Marcher », dans Thoreau, *Désobéir*, traduit de l'anglais avec un avant-propos par Léon Bazalgette, 2ème éd., Rieder et Cie Editeurs, 1921, pp. 193-195.

[72] *Walt Whitman : l'homme et son œuvre*, *op. cit.*, p. 104.

[73] *Id.*, p. 138.

sa personne l'un de ses plus absolus chefs-d'œuvre[74] ». Bazalgette a beau s'en défendre, surtout lorsqu'il tient à rejeter les interprétations qui font de Whitman un illuminé, un prophète, et invoque à cette fin la toute-puissance du concret que le poète chante ; en contribuant au mythe d'un Whitman messager du verbe démocratique, en ramenant la vie à l'idée d'œuvre, il prolonge une lecture téléologique inhérente au modèle que lui avaient transmis les inspirateurs de son monisme[75].

« Evangile de l'esprit nouveau », « ode-épopée du Moi moderne[76] », « premier grand poème de l'âge démocratique[77] », les *Feuilles d'herbe* de Whitman sont à la fois l'œuvre d'un individu et le chant anonyme d'une humanité qui se célèbre elle-même, émerveillée par l'éclat de la vie et des choses et par sa propre histoire contemporaine. L'on comprend dès lors la méfiance de Bazalgette envers les grands systèmes métaphysiques ; ils viennent expliquer après coup le sentiment accablant de l'évidence de l'être, le corps à corps avec le monde extérieur, le sentiment cosmique[78] que la mort proclamée des dieux n'a pas supprimé, mais, au contraire, libéré et transformé. Ainsi, pour lui, « l'on sera sans doute porté à dire, un jour, les *Feuilles d'herbe* simplement, comme on dit les Védas, la Bible, les Chansons de geste, les Eddas, les Niebelungen[79] ». Du poème, il écrit encore :

---

[74] *Id.*, p. 110.

[75] C'est le reproche de Benjamin à l'adresse des biographes empressés de contribuer au mythe de Goethe et attelés à l'idée mystificatrice de l'œuvre-vie, de l'impossible distinction entre la vie et l'œuvre. Benjamin rappelle sans cesse qu'une vie humaine ne se comprend pas à l'aune de l'œuvre d'art. Comme le résume Danièle Cohn, « Aucune véritable contingence ne peut subsister si les occasions sont systématiquement favorables à la création, ou du moins orientées dans ce sens », *La Lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, Flammarion, 1999, p. 180 et suiv.

[76] Bazalgette, *Walt Whitman : l'homme et son œuvre*, *op. cit.*, pp. 143, 4.

[77] Bazalgette, *Le "poème-évangile" de Walt Whitman*, Mercure de France, 1921, p. 29.

[78] « Comment oser répondre à ce défi silencieux des choses qui *sont* et ne se contentent pas de paraître, alors que chacune s'avère en soi un poème parfait et inimitable ? Ce qui est, ce qui est... simplement être...merveille qui dépasse tous les mots. La piètre figure que font nos traits verticaux, nos courbes, nos angles et nos points en face de ces "mots de la terre" que sont les réalités muettes. » *Id.*, p. 46. L'un des titres auxquels Whitman a pensé pour ses *Leaves of Grass* a été *Religious Canticles*. Cf. Roger Asselineau, « *Grass and Liquid Trees*. The Cosmic Vision of Walt Whitman », in *Whitman East and West. New Contexts for Reading Walt Whitman*, Ed Folsom (ed.), Iowa City, University of Iowa Press, 2002, pp. 221-228.

[79] *Ibid.*

> Il est comme une de ces cathédrales inachevées qui emplissent de leur rudesse magnifique le cœur de telles vieilles cités. Bien que l'architecte qui la conçut portât le plan en lui dès avant que la première pierre en fût posée, elle a mis des siècles à s'élever et paraît sortie de la collaboration d'un peuple[80].

Élevé au rang de mythe fondateur, le poème whitmanien croise les récits incantatoires. Il n'instaure pas seulement une nouvelle humanité, définie par la « sociabilité » de ses membres et de la sienne propre avec la nature, il consacre des réalités poétiques qui sont « à *la taille des choses* » mêmes, douées de la même consistance ontologique[81]. Il rivalise avec ce que Jean-Luc Nancy appelle le « grand parler du monde[82] ». Chez Whitman, l'art est à ce prix, *logos*, associé à la puissance des réalités concrètes, ou rien, au point où Bazalgette peut dire de sa poésie qu'« elle est entièrement exempte de littérature[83] ». En assignant aux éléments artistiques d'habiter le monde, de s'en nourrir, de le respirer, de troquer la métrique contre son rythme, l'art poétique whitmanien dit l'évanouissement de l'art même dans l'écologie. Il dirige l'art vers son lieu propre (écologie vient du grec *oikos* « maison, habitat »), où les mots sont identiques aux choses :

> S'exprimer en littérature avec la rectitude et l'insouciance parfaites qu'ont les animaux en leurs mouvements, avec le sentiment irrécusable que manifestent les arbres dans les bois et l'herbe au bord du chemin, voilà le triomphe sans réserves de l'art[84].

Le résultat est moins un poème à lire qu'un ensemble d'éléments naturels à découvrir au gré d'un parcours qui est marche et abandon flâneur, plongée fortifiante dans un paysage qui dit l'équivalence du sensible et de l'intelligible :

---

[80] *Id.*, p. 38.

[81] « On pourrait découvrir dans cette attitude de Whitman vis-à-vis de l'en-dehors le fondement de son esthétique. Il avait un mot favori pour traduire son intime sentiment à cet égard : une création véritable devait se témoigner *en concordance avec* la nature et les choses, c'est-à-dire supporter victorieusement l'épreuve de la réalité et du plein air. [...] Très rares, au cours des siècles, ceux qui avaient atteint cette qualité, c'est-à-dire ceux dont les créations existaient comme une colline ou un fleuve existe. » *Id.*, p. 50.

[82] Il s'agit d'un *logos* ou parole mythique qui est « la langue et la parole des choses mêmes qui se manifestent, il est leur communication : il ne dit pas l'apparence ni l'aspect des choses, mais en lui parle leur rythme, résonne leur musique ». *La Communauté désœuvrée*, Bourgois, 1982, p. 126.

[83] *Le "poème-évangile" de Walt Whitman*, *op. cit.*, p. 97.

[84] Whitman, cité par Bazalgette, *Le "poème-évangile" de Walt Whitman*, *op. cit.*, p. 51.

> C'est pourquoi on lit moins Whitman qu'on ne l'éprouve et l'aspire, qu'on ne l'absorbe par les sens et par l'âme, sans le disséquer davantage que nous n'analysons le vent qui nous souffle au visage. [...] Nous le buvons comme un air plus fortifiant et plus subtil, [...] nous le humons délicieusement comme une touffe de thym ou de menthe sauvage [...]. Un signe certain auquel se reconnaissent, selon lui, les très grandes œuvres, c'est qu'on y respire à pleins poumons[85].

Dans les grandes œuvres, on respire. La respiration ou les métaphores du flux et reflux océanique, fréquentes chez Whitman, nous ramènent au mouvement de systole et diastole par quoi l'individu, chez Bazagette, défait et refait ses liens avec le monde, inscrit son appartenance à un espace commun qui est comme l'air que l'on respire. À la dilatation centripète correspondent ainsi la saisie centrifuge, la distillation et concentration d'un type dans lequel quelque chose de « la rectitude et l'insouciance parfaites » de la nature-poème passe :

> Vous vous sentez épanoui, fortifié, illuminé, vous vous exaltez à la pensée des grandes choses que pourriez accomplir avec le plein air et la vallée comme alliées, et nul ne vous persuadera que vous n'êtes pas là, à cette minute, un homme nouveau[86].

Avant d'être une affaire de lois, de pouvoir et d'institutions, la dimension démocratique de l'art de Whitman réside donc dans son pouvoir d'ouvrir une scène commune, de garantir une égalité d'accès : des sujets au cœur du poème, des lecteurs aux œuvres du sensible. Elle désigne essentiellement une forme d'expérience, à la fois individuelle et commune, qui ne met pas en forme un corps collectif, mais rend possibles des manières de voir et d'organiser le réel, des modalités d'énonciation collective basée sur l'égalité. C'est cette distribution du sensible dans de nouveaux espaces perceptifs, pour reprendre un concept central de Jacques Rancière, que Bazalgette met constamment en avant

---

[85] *Id.*, p. 97-101.

[86] *Id.*, pp. 100-101. Il va de soi que je m'écarte ici des lectures dites « écocritiques », plus attentives dans les textes de Whitman à une rhétorique environnementaliste dissimulant les scénarios de conquête d'une terre féminine par le pionnier mâle. Émergée dans les années 1990, l'« écocritique » étudie et interprète les textes et les idées comme réponses, appropriées ou non, à la crise de l'environnement. Pour un aperçu de ces perspectives et une bibliographie, cf. M. Jimmie Killingsworth, « "The Voluptuous Earth" and the "Fall of the Redwood Tree". Whitman's Personifications of Nature », in *Whitman East and West*, *op. cit.*, pp. 14-25.

dans ses commentaires comme une dimension essentielle de la démocratie et de la sociabilité promues par Whitman.

Pour une civilisation de la solidarité et de l'accord : une internationale des « élites »

Arrêtons-nous sur un autre aspect majeur de la réflexion de Bazalgette autour des différentes formes de solidarité, qui réside dans sa conception de la tâche impartie aux « travailleurs de la pensée ». Sur ce plan aussi, Bazalgette participe d'un vaste mouvement de pensée. La solidarité est, en effet, un des principes majeurs des philosophies sociales et politiques de l'époque et certains auteurs reconnaissent en elle la philosophie dominante de la République. La doctrine était proférée comme support en faveur de l'intervention du gouvernement pour la solution des problèmes liés au travail et à la distribution de la propriété privée et publique. Elle soulignait la dignité de l'individu plutôt que la sainteté de la propriété privée et militait pour l'interdépendance des hommes dans la société plutôt que pour une conception des droits des hommes qui se retournerait contre la société. Les réflexions de Bazalgette émergent sur cet arrière-fond de préoccupations morales, sociales et politiques, que vient infléchir son appartenance à une autre tradition, celle d'une république internationale des Lettres.

S'il trouve symptomatique pour la conscience moderne de la solidarité universelle la multiplication des congrès internationaux ou la création en 1864 de l'Internationale qui défie les frontières terrestres et raciales, comme nous l'avons vu déjà, Bazalgette se garde cependant de confondre solidarité et collectivisme. La solidarité est ici entendue comme lien qui garantit la préservation de la liberté personnelle et des intérêts individuels, et non pas comme alliance, fusion ou fédération au service d'intérêts politiques. Bien plus, ce lien

révélateur, au travers de la sympathie, de l'universel par-delà les différences, est compris comme « une entente pour la vie », comme une forme de résistance aux calculs politiques et à l'esprit belliciste (*ENB*, p. 204). On connaît l'importance de la sympathie dans les études sociologiques françaises du XIX[e] siècle, d'Auguste Comte jusqu'à Gabriel Tarde. Chez Bazalgette, le terme ne suppose pas le mimétisme ou la contagion émotionnelle ou sociale, ce qui le préserve de tomber dans les jugements négatifs des foules, de leur action niveleuse et de leur potentiel de dégénération, très répandus à partir des années 1870. Appartenant à un ordre plus philosophique que biologique ou sociologique, la sympathie désigne les liens d'affinité par lesquels l'individu résiste aux classements arbitraires[87]. Bazalgette oppose ainsi à la barbarie du militarisme, survivance, en pleine modernité, de sentiments révolus, la civilisation de la solidarité et de l'accord. Il n'admet d'autre autorité que celle, jugée sacrée, de l'esprit libre et de la fraternité. Ceci fait de « l'esprit nouveau », c'est-à-dire de ce versant représenté par l'esprit de paix et de collaboration par-dessus les frontières, l'apanage des élites de la pensée, « la seule force dirigeante » à qui revient la mission de « créer une *opinion internationale* » (*ENB*, p. 172).

Ce qui pourrait être interprété comme le signe d'une pensée qui vise le semblable et la conformité à travers le consensus désiré est en réalité une pensée qui, au lieu de nier ou gommer les différences, les cherche pour s'en nourrir. Une donnée essentielle des conceptions développées par Bazalgette – le mouvement, la dynamique, la métamorphose – ne saurait être envisagée sans la présence des différences en contact. « L'esprit nouveau » désigne donc, en dernier lieu, la grande entreprise morale des « élites de la pensée »,

[87] « Il ne s'agit pas de supprimer les nations, mais de les élever au-dessus d'elles-mêmes. [...] Si par tant d'attaches, je me sens profondément de ce peuple et de cette terre contre laquelle ont vécu les miens, combien d'affinités m'attestent que je suis également d'autre part ! [...] Alors comment voulez-vous me classer ? Sans quel casier allez-vous me fourrer ? Existeraient-ils des gens singuliers qui refusent d'entrer dans aucun casier ? Des gens qui peut-être, parce qu'ils sentent n'appartenir au fond qu'à une république future, prétendent sauvegarder tout ce qui chez eux, déborde les lignes imaginaires de la carte ? » Bazalgette, cité par M. Flack, « Léon Bazalgette, découvreur de la littérature américaine », p. 187.

indépendantes de la politique et pourtant à même de fonder une démocratie nouvelle par leur « communauté de vision » ; en même temps que leur émancipation même, leur avènement en tant que « hommes nouveaux » (*ENB*, p. 142). À Quinet, Goethe, Whitman, Edward Carpenter déjà mentionnés, viennent s'ajouter dans la galerie de ces annonciateurs et pratiquants d'une foi nouvelle Michelet, Emerson, Camille Lemonnier, J.-C. Chaigneau, directeur de la revue *L'Humanité intégrale : organe immortaliste* (1896-1901). « L'esprit nouveau » représente donc « la *Solidarité internationale des Elites* » (*ENB*, p. 169), cette communauté de penseurs visionnaires, successeurs directs des mages romantiques[88], qui œuvrent parallèlement à « un élargissement de la vie » et à une mutation de valeurs sous le signe constant de la vérité et de la justice, penseurs au rang desquels Walt Whitman et son « rêve le plus cher [...] pour une internationalité de poèmes et de poètes, reliant les contrées de la terre plus étroitement que tous les traités et toute la diplomatie » occupent une place à part.

Contre le reproche d'irréalisme, Bazalgette invoque l'exemple des instances d'arbitrage du droit international, fondées sur des idées qu'il fait remonter, à travers les philosophes des Lumières, jusqu'à l'Antiquité grecque. Devenu pratique commune au XIX[e] siècle, l'arbitrage international[89] illustre, aux yeux de ce penseur féru de philosophie et de culture humaniste, l'existence d'un « esprit nouveau » international incarné par les élites de la science et de la pensée qui se sont substituées aux gouvernements politiques dans la

---

[88] Cf. Paul Bénichou, *Les mages romantiques*, *op. cit.* Bazalgette participe comme collaborateur et secrétaire de rédaction à une petite revue ésotérique, *Psyché*, dirigée par Victor-Emile Michelet, l'un des principaux représentants de l'occultisme à l'époque symboliste. Dans son article « Le Mage » du n° 2 (1[er] fév. 1892, pp. 17-27), Carlyle, Emerson et Hugo sont traités comme mages dans le sens de représentants complets de l'humanité : « à mesure que l'idéal religieux de la masse s'amoindrit, celui de l'élite se concentre et s'élève comme pour transmettre à la foi nouvelle, *qui ne peut tarder*, le trésor des traditions ».

[89] Un important courant pacifiste, dont une faction milite pour l'arbitrage comme moyen de prévention de la guerre, s'est affirmé en France au tournant du siècle, malgré l'hostilité des milieux conservateurs qui en limita la diffusion et l'impact. La Société d'Arbitrage entre les Nations fut fondée en 1889 par l'activiste pacifiste et économiste politique Frédéric Passy. Vingt-et-un Congrès pour la Paix Universelle se sont déroulés entre 1889 et 1914. Cf. Sandi E. Cooper, « Pacifism in France, 1889-1914: International Peace as a Human Right », in *French Historical Studies*, vol. 17, no. 2 (automne 1991), pp. 359-386.

résolution des conflits. C'est sur ce modèle que Bazalgette envisage une instance d'arbitrage constituée de philosophes, de poètes et de savants dans l'exercice d'une pensée apte à coopérer et à intervenir dans les affaires de la cité (*ENB*, pp. 227-240).

Le rêve de Whitman partagé par Bazalgette répond à une aspiration qui se fait de plus en plus présente dans les consciences de ses contemporains, en France ou ailleurs, à mesure que les conquêtes scientifiques et techniques dans les domaines des transports et des communications, l'expansion urbaine et l'augmentation des populations donnent l'image d'une planète aux distances rétrécies, voire abolies[90], et d'une conscience « paneuropéenne[91] ». Une dimension de cet internationalisme s'est manifestée par la fondation de nombreuses organisations, institutions et pratiques internationales à partir des années 1880 et jusqu'à la veille de la Grande Guerre[92]. Bazalgette lui-même fonde avec les autres rédacteurs du *Magazine International* « La Société internationale artistique », qui a pour but « d'établir un lien entre les écrivains, artistes et penseurs nouveaux de tous pays, dont les œuvres contribuent à un degré supérieur à l'évolution de la vie moderne ».

L'internationalisme de Bazalgette est inséparable de ce climat de pensée, mais il ne faut pas perdre de vue la portée philosophique et esthétique de sa position qui ne se réduit pas à une simple réponse aux conditions historiques. S'il partage, certes, les idées d'un

---

[90] Cf. Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2003 [1983], pp. 211-240, surtout pp. 228-232 pour les visions fédératrices de l'Europe, chez les écrivains, mais aussi chez les hommes d'affaires ou les scientifiques.

[91] « Par-delà les frontières, sur de larges fondations, une race unique se constitue, une communauté nouvelle s'établit : race et communauté européennes. » Stefan Zweig, *Emile Verhaeren*, *op. cit.*, p. 102 et suiv. Pendant cette période, la conscience européenne se manifeste chez de nombreux écrivains, de Verhaeren à Yvan Goll, de Valéry à Larbaud.

[92] Ainsi, à l'occasion de la Convention de St-Petersburg de 1875, on décida des procédures de la communication télégraphique internationale ; lors de congrès internationaux en 1881, en 1889 et en 1900 des mesures standard pour l'électricité furent établies ; en 1867 vit le jour l'Association Géodique Internationale. En 1912, fut fondé en Belgique le journal *La vie internationale* dont la mission était de faire connaître les rencontres, organisations et projets internationaux. Cf. S. Kern, *The Culture of Time and Space*, *op. cit.*, pp. 231-232.

Michelet ou d'un Saint-Simon[93] sur l'action sociale commune des artistes, des savants et du peuple, nous sommes loin de l'utopie saint-simonienne ou fouriériste. Bazalgette ne saurait l'approuver en raison de sa méfiance envers l'organisation corporatiste et de son refus d'un art au service de la propagande. Nulle trace non plus de synthèse positiviste[94], malgré sa volonté de perfectionnement de l'humanité, son rejet de l'introspection comme moyen d'accès au fonctionnement de l'esprit humain, et son intérêt pour les thèses organicistes, dont il ressent et redoute le côté oppresseur.

Ce positionnement à la fois ontologique et épistémique (le rejet de la conception statique et déterministe du monde et des connaissances ainsi que le refus de la séparation des ordres matériel et spirituel) s'articule, comme on le voit, avec une profonde dimension éthique. Celle-ci est visible dans la préférence de Bazalgette pour la *solidarité* au lieu de la *socialisation* potentiellement contraignante et susceptible d'être investie politiquement.

Celui qui fut aussi le traducteur de *Civil Disobedience* de Thoreau est, en effet, intéressé par le perfectionnement des institutions politiques seulement dans la mesure où elles s'accordent à la nature des « liens d'humanité » (*ENB*, p. 195) entre les individus et les peuples. Pour Bazalgette, ces liens sont prééminents sur les liens diplomatiques ou économiques. Ceci motive la recherche d'une direction ou d'une forme de gouvernement qui

---

[93] Il pourrait faire sienne cette note de Saint-Simon : « Tant que les gouvernants protègent les savants (de théorie et d'application), on reste dans le régime ancien, mais du moment que les savants protègent les gouvernants, commence réellement le régime nouveau ». « L'industrie » (1817), in *Œuvres*, t. II, rééd. Anthropos, 1966, p. 29, cité par Chr. Charle, *Naissance des "intellectuels", op. cit.*, p. 24, n. 12.

[94] Selon Auguste Comte, le fonctionnement de l'esprit humain doit être étudié dans ses produits, la psychologie devant se faire l'alliée de la philosophie des sciences et de la sociologie. Son *Discours sur l'ensemble du positivisme* (1848) énonce que la philosophie, composante essentielle, avec la politique, de la synthèse positiviste ou « culte de l'Humanité », « se propose de systématiser, autant que possible, toute l'existence humaine, individuelle et surtout collective, contemplée à la fois dans les trois ordres de phénomènes qui la caractérisent, pensées, sentiments, et actes ». L'interdépendance des trois régimes ne signifie cependant pas, comme plus tard chez Bazalgette, leur égale prééminence. Chez Comte, la systématisation suit un certain ordre, dans lequel le théorique précède toujours la pratique, les pensées venant avant les actes. Le « principe subjectif » règne sur l'unité humaine et régit l'existence individuelle et collective, mais le sentiment doit être discipliné par la perception de l'ordre de la nature. *Discours sur l'ensemble du positivisme*, présentation, notes et chronologie par Annie Petit, GF Flammarion, 1998, p. 49 et *passim*.

soient les plus propices au développement intégral de l'individu et qui, par là, perdent leur dimension institutionnelle, n'ayant plus rien d'une forme ou d'une division du pouvoir : « Toute autorité, tout gouvernement, doit donc consister en cela uniquement : accroître, enrichir, prévenir ceux auxquels ils s'adressent » (*ENB*, p. 164). À la suite de Thoreau, qui prévoit la disparition des gouvernements, de Carpenter, qui lui aussi souhaite la mort des hiérarchies et gouvernements attestés par l'histoire, est présente chez Bazalgette l'idée d'un gouvernement non pas comme une organisation sociale et politique, mais, plus fondamentalement, comme une redistribution de l'expérience individuelle et collective, une redéfinition de ces catégories mêmes.

Un « esprit nouveau » révolutionnaire ? Ramifications et clivages

La dimension révolutionnaire des annonciateurs de « l'esprit nouveau » réside par conséquent chez Bazalgette dans le refus des démissions et des compromis, dans le rejet de l'autarcie et du repli sur soi. Elle suppose un militantisme qui dépasse l'activisme politique et qui est proprement un engagement pour la vie dans ses multiples dimensions et non simplement l'expression emportée d'un socialisme romantique et visionnaire auquel on pourrait être tenté de le réduire[95]. Si révolution il y a, elle se situe plutôt au niveau de la critique épistémologique et idéologique (refus des dualismes, de la fixité des valeurs dégradées en normes) sans se traduire – et se trahir – en véritable action politique. Les deux niveaux d'action sont pourtant solidaires chez Bazalgette, car participant d'un même esprit d'émancipation et de non-conformisme et, dans la droite ligne de Victor Hugo qui avait

[95] Dans son compte rendu du livre de Bazalgette pour *La Plume* du 1er septembre 1898 (n° 225), Maurice Le Blond remarque en premier l'écriture « emportée, fiévreuse et chaleureuse » de l'auteur, ses « enthousiasme de néophyte », son « admirable exaltation » (p. 543). Il oppose l'« Esprit Nouveau » de Bazalgette à « l'Esprit Classique » de Jean Moréas dans le numéro suivant de *La Plume* (p. 574).

conjugué poétique et politique, d'une même liberté refusant la restauration des anciens régimes[96] :

> L'homme qui vote au Parlement pour le maintien des "survivances du passé" est proche de l'homme qui consacre un roman à l'exaltation de l'Eglise. Et de même, l'artiste qui scrute et interprète la réalité sans intention ni feinte, collabore avec l'être d'action révolutionnaire. (*ENB*, p. 388)

Par la suite, Bazalgette se retrouvera dans le militantisme pacifiste d'un Romain Rolland « au-dessus de la mêlée », ou dans celui de l'équipe de *L'Effort libre* fondé par Jean-Richard Bloch. Le Comité d'action de la revue, formé en 1913 et présenté comme une « coopérative intellectuelle », comporte des adeptes de diverses formes d'art social, parmi lesquels Bazalgette, Henri Hertz, Charles Vildrac, et évolue vers un rapprochement de l'avant-garde esthétique et de l'avant-garde politique[97]. Faut-il s'étonner que Rolland fut un mentor pour *L'Effort libre* et que Verhaeren et Whitman figurent parmi les auteurs les plus estimés par la revue ? Whitman, par exemple, est la seule présence étrangère dans l'anthologie des poètes modernes (Paul Fort, René Arcos, Georges Chennevières, Georges Duhamel, Jules Romains, André Spire, Charles Vildrac, etc.) publiée par Bloch au début de 1912 et accueillie comme « la plus significative manifestation du jeune lyrisme de notre temps » par Henri Ghéon à *La Nouvelle Revue Française*[98]. « L'esprit nouveau » se confond ici avec l'esprit démocratique de l'époque où se mêlent, galvanisés par le whitmanisme, l'idéalisme pacifique, la tradition humaniste française, la pensée socialiste. Ce climat de pensée est par ailleurs visible dans le réseau « vitaliste » qui se forme autour de *L'Effort libre* et

---

[96] Sur l'évolution de l'idée révolutionnaire de la littérature chez Hugo (« Je mis un bonnet rouge aux vieux dictionnaires ») et la politisation de la littérature pendant le romantisme, ainsi que sur le sort du mot et de l'idée jusqu'à Maurras, cf. L. Jenny, *Je suis la révolution…*, *op. cit.*, pp. 18-23 et 25-60.

[97] Cf. Chr. Prochasson, « *L'Effort libre* de Jean-Richard Bloch (1910-1914) », in *Cahiers Georges Sorel*, n° 5 (1987), « Les revues dans la vie intellectuelle 1885-1914 », pp. 105-118 ; Décaudin, *La crise de valeurs symbolistes, Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Toulouse, Privat éditeur, 1960, rééd. Genève, Slatkine, 1981, pp. 456-459 ; Madeleine Rebérioux, « Avant-garde esthétique et avant-garde politique : le socialisme français entre 1890 et 1914 » in *Esthétique et marxisme*, 10/18, 1974, pp. 21-39.

[98] « Les Poèmes : le Whitmanisme », *La N.R.F.*, 12 (juin 1912), p. 1053, cité par B. Erkkilä, *Walt Whitman Among the French*, Princeton University Press, 1980, p. 172.

qui comprend plusieurs petites revues (*La Mêlée*, *Les Horizons*, *Les Feuilles de Mai*, *Les Cahiers d'aujourd'hui*) affichant les mêmes références (Rolland, Whitman, etc.).

L'une des ramifications importantes de « l'esprit nouveau » comprend donc une certaine gauche intellectuelle qui, persuadée de sa mission avant-gardiste, milite pour les droits de la personne, pour l'internationalisme pacifiste et pour une régénération des valeurs morales et sociales. Le manifeste de Rolland « Pour une Internationale de l'Esprit » publié le 15 mars 1918, la « Déclaration d'Indépendance de l'esprit » collective[99] qui le suit en juillet 1919 ou les Décades des Pontigny[100] sont quelques-unes des manifestations de ces efforts visant à la coopération intellectuelle. Certaines idées et attitudes – la communion entre les hommes, l'harmonie de l'humain et de l'universel, le pacifisme international, l'enthousiasme pour l'homme et le monde modernes – empreindront, sous des formes spécifiques privilégiant tantôt la vie collective (chez Jules Romains) tantôt l'individualisme (chez Georges Duhamel), « l'esprit nouveau » poétique, ce qui ne va pas sans en limiter du même coup la portée.

Cet « esprit nouveau » mène, à travers l'un de ses courants, le « rollandisme », jusqu'au mouvement et à la revue *Clarté* (1921-1925). Entre 1919 et 1921, cette revue

---

[99] Signalons parmi les signataires en France René Arcos, Henri Barbusse, Léon Bazalgette, Jean-Richard Bloch, Georges Chennevière, Georges Duhamel, Edouard Dujardin, Pierre-Jean Jouve, Raymond Lefebvre, Jules Romains, Paul Signac, Charles Vildrac, Léon Werth ; et à l'étranger Benedetto Croce, Einstein, Gorki, Selma Lagerlöf, Tagore, Bertrand Russel, Heinrich Mann, Eugenio d'Ors.

[100] Fondées par Paul Desjardins (1859-1940) sur le modèle des grands congrès internationaux, les Décades (ou Entretiens) littéraires, philosophiques et politiques de l'Abbaye de Pontigny (1910-1913, 1922-1939) furent l'un des lieux de sociabilité mondaine et intellectuelle les plus prestigieux de la première moitié du XX^{e} siècle, fréquenté tant par des membres du milieu académique et des hauts fonctionnaires que par des hommes de lettres et des journalistes, français et étrangers. Le groupe de *La N.R.F.* marqua les Décades des années 1920. Ernst Robert Curtius, Heinrich Mann, Max Scheler, Roger Fry, Leon Chestov ou Nicolas Berdiaev y participèrent. Ces manifestations posent de manière aigue le problème des élites et de la communauté des esprits engagés au service de la pacification et d'une nouvelle conscience européenne, présent chez Bazalgette : « comment, à l'ère des masses, une communauté intellectuelle parvient-elle à concilier ses convictions démocratiques, fondées sur un attachement à la Raison, au Progrès, avec des principes et un comportement élitistes qui réservent le soin à une minorité de dégager les valeurs nécessaires au bon fonctionnement de la Cité ? » François Chaubet, « Les Décades de Pontigny (1910-1939), *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 57 (janv.-mars 1998), p. 37.

fonctionne comme plateforme des élites des penseurs, écrivains et savants « au service du progrès des idées ». À l'intérieur de la revue, se poursuit jusqu'au clivage le processus de ramification entre les tenants du pacifisme traditionnel, à l'écart de la politique, tel Romain Rolland, et les adeptes, tel Henri Barbusse, d'une action révolutionnaire, non contents de la seule lutte culturelle. Ces derniers feront donc basculer « l'esprit nouveau » dans la politique et soutiendront sans réserve la Révolution russe et la politique communiste.

Un autre épisode bien connu confirme l'éclatement des conceptions de la révolution dans les années vingt, entre « révolution dans les esprits », évitant l'enrégimentement total dans un parti, et révolution « dans les faits », dirigée vers un nouvel ordre social. En référence au pamphlet *Un cadavre*, les rédacteurs marxistes de la revue, Jean Bernier et Marcel Fourrier, dénoncent dans le numéro du 15 novembre 1924 le choix surréaliste de l'inaction et de la passivité. Le premier critique l'attitude « idéaliste » et l'« apostolat de l'impossible » pratiqués par Aragon, tandis que le second voit en lui « un anarchiste pur » qui « se cantonne volontairement sur le plan culturel »[101]. Par la suite, les surréalistes confirment, avec les ambiguïtés que l'on sait, leur adhésion au mythe révolutionnaire, un mythe qui rejette l'image de l'Europe intellectuelle et culturelle pacifiée servant de point de ralliement aux membres de l'Internationale de l'esprit[102].

---

[101] Les premières divergences éclatèrent lors de l'échec du congrès international des intellectuels prévu pour le début de 1920, pour lequel Bazalgette fut pressenti comme secrétaire général. Signé par Barbusse, Duhamel et Rolland, le manifeste pour le Congrès appelait à la création d'une Internationale de la pensée « qui crée et conserve l'atmosphère morale nécessaire à la recherche de la vérité ». Cf. Shaul Ginsburg, « Raymond Lefebvre et le mouvement "Clarté" », in *Le Mouvement social*, n° 60 (juillet-sept. 1967), pp. 45-76 ; Annie Kriegel, « Naissance du mouvement Clarté », in *Le Mouvement social*, n° 42 (janv.-fév., 1963), pp. 117-135 ; Nicole Racine, « The Clarté Mouvement in France, 1919-1921 », in *Journal of Contemporary History*, vol. 2, no. 2 (avril 1967), pp. 195-208 ; « Batailles autour d'*intellectuel(s)* dans les manifeste et contre manifeste de 1918 et 1939 », in Danielle Bonnaud-Lamotte et Jean-Luc Rispail (dir.), *Intellectuel(s) des années trente. Entre le rêve et l'action*, Ed. du CNRS, 1989, pp. 223-238 ; Ch. Prochasson, *Les Intellectuels, le socialisme et la guerre*, *op. cit.*, pp. 192-197 ; Nicole Racine, Michel Trebitsch, « L'Europe avant la pluie. Les intellectuels et l'idée européenne dans l'entre-deux-guerres », in *Mélusine*, n° XIV, *L'Europe surréaliste*, études réunies par H. Béhar, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, pp. 23-49.

[102] Cf. le manifeste *La Révolution d'abord et toujours !* (1925) qui rassemble les militants de *Clarté*, les surréalistes français et belges et la revue *Philosophies* en réaction à la guerre du Maroc.

Le commentaire de la *Nouvelle Revue Française* à l'occasion de la parution des essais de Thoreau traduits par Bazalgette sous le titre *Désobéir* (Rieder, 1921) montre qu'une partie des références qui ont nourri « l'esprit nouveau » des années 1890 sont perçues comme étant désormais en décalage avec l'actualité sociale et politique et avec les attitudes à son égard. Après avoir noté l'« impression de courage intellectuel, moral et physique » qui se dégage des essais de Thoreau, et son enseignement proche de celui de Whitman, Benjamin Crémieux ajoute :

> Intellectuellement et moralement, il me semble difficile que Thoreau puisse exercer une grande influence. Traduit avant la guerre, il aurait pu n'en être pas de même. Mais après cinq ans de tranchées et de vie dans les bois, ce n'est pas le bonheur par la suppression de la civilisation que cherche l'homme occidental, mais par un aménagement plus rationnel et plus équitable de la civilisation. Quand on n'est pas content du régime, aujourd'hui, on ne devient pas anarchiste, mais communiste. On ne cherche pas à s'évader de la contrainte sociale, mais à en modifier les conditions, sans la relâcher, bien au contraire, en l'accentuant.
> Il y a en outre dans Thoreau un côté Kantien et un côté Mévah-Raymond Duncan qui le revêt d'un léger, très léger ridicule à nos yeux et compromettra sa fortune en France[103].

Avec Stirner, Thoreau avait en effet servi de référence à la résistance individuelle dans certains milieux anarchistes, comme ceux de la *Revue Blanche* à la fin du XIX[e] siècle. « Désobéir aux lois », le texte d'une conférence sur l'abolition de l'esclavage que Thoreau avait faite en 1854, avait été publié dans le numéro de novembre 1896 de la revue. Benjamin Crémieux semble cependant sous-estimer la dimension à laquelle Bazalgette est peut-être le plus sensible chez Thoreau, Emerson et Whitman : celle d'une éthique quotidienne, forme de résistance à la société mais aussi de solidarité avec la nature. Ces auteurs sont pour lui plutôt des modèles de vie, au point où il s'y identifie presque dans sa propre existence, selon les témoignages de ses contemporains[104].

---

[103] *La N.R.F.*, vol. 8 (1922), pp. 241-242. Raymond Duncan est le frère de la danseuse Isadora Duncan. Très influencé par la Grèce antique, il fonde en 1911 à Paris l'école Akademia. Il prêche l'épanouissement de l'homme à travers l'effet conjoint du travail, de l'art et de l'activité physique.

[104] Cf. le numéro spécial que lui dédie la revue *Europe* en mai-juin 1929 et qui réunit les témoignages de Romain Rolland, Stefan Zweig, Georges Duhamel, René Arcos, Charles Vildrac, Dominique Braga, Panaït Istrati, Waldo Frank, Max Eastman, John Dos Passos, etc.

Confondue avec les retours contemporains aux valeurs corporelles associées à l'harmonie grecque, propres aux différentes formes d'activité physique proposées à la même époque, la spécificité de cette forme de résistance non-institutionnelle qui ne se modèle pas sur l'héroïsme antique échappe à la plupart des contemporains de Bazalgette. L'« anarchisme » de Bazalgette a de ce fait des contours particuliers : il correspond à la préférence de Thoreau pour l'homme sauvage en marge de la civilisation et vient infléchir une sensibilité qui est plutôt proche du penchant whitmanien à la « socialisation », mais reste méfiante envers les applications politiques socialistes.

Si, par ailleurs, le groupe de *La N.R.F.* se réclame des mêmes références, c'est dans un esprit critique à l'égard des entreprises assignant à la littérature des préoccupations sociales ou mondaines étrangères à elle. Non content de la façon dont Bazalgette avait traduit et interprété Whitman, Gide entreprend avec Valery Larbaud une nouvelle traduction des œuvres du poète qui paraît en 1918. Par-delà les motivations personnelles de Gide (il reproche à Bazalgette d'avoir neutralisé dans sa traduction les passages de Whitman relatifs à son homosexualité[105]), ce débat sur la déontologie de la traduction peut être interprété comme une confrontation entre les tenants de la littérature « pure » et les partisans d'une littérature pensée en solidarité avec la réforme sociale, même lorsque celle-ci est conçue comme forme de résistance à la politique officielle. Bien que Bazalgette accuse l'artifice d'une

[105] Cf. Martin Kanes, « Whitman, Gide, and Bazalgette: An International Encounter », *Comparative Literature*, Vol. 14, No. 4 (Autumn, 1962), pp. 341-355. Dans un article de 1909 où il loue la qualité de la traduction de Bazalgette tout en critiquant ses insuffisances, Valery Larbaud désapprouve l'appropriation de Whitman à des fins politiques, surtout dans les cercles anarchistes. Cf. « Walt Whitman en français », *La Phalange*, n° 34 (20 avril 1909), repris dans *Europe*, n° 73 (oct. 1995), pp. 121-124. Les premières traductions d'extraits de Whitman datent en France de 1861. En 1909, Bazalgette est le premier à avoir traduit l'intégralité des *Feuilles d'herbe*. Cf. George Klawitter, « Whitman in France », *Walt Whitman : an Encyclopedia*, J. R. LeMaster, Donald D. Kummings (éds.), New York, Garland Pub., 1998, pp. 231-233. B. Erkkilä (*Walt Whitman Among the French*, *op. cit.*) souligne la dimension sociale et politique du « whitmanisme » en France, où le « poète de la Démocratie », lui-même nourri de culture française, fut donné par plusieurs critiques avant la guerre en exemple comme poète engagé.

telle polarisation[106], une fois de plus, la réception de Whitman, qui sert divers intérêts au tournant du siècle, est révélatrice des conceptions divergentes de la littérature qu'elle suscite. Le « classicisme moderne » de Gide, cependant, n'est pas sans ambiguïtés, surtout dans sa dimension éthique :

> Les qualités que nous nous plaisons à appeler classiques sont surtout des qualités morales, et volontiers je considère le classicisme comme un harmonieux faisceau de vertus, dont la première est la modestie. Le romantisme est toujours accompagné d'orgueil, d'infatuation. La perfection classique implique, non point certes une suppression de l'individu (peu s'en faut que je ne dise : au contraire) mais la soumission de l'individu, sa subordination, et celle du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre. C'est la mise en évidence d'une hiérarchie[107].

On sait, du reste, que la nouvelle décadence à laquelle s'attaquent les partisans de Maurras après Bourget est, au début du XX[e] siècle, le romantisme. D'autres aspects de ce « classicisme moderne », sur lesquels je reviendrai dans la troisièmes partie de cette thèse, révèlent, par contre, leurs affinités avec les idées de Bazalgette :

> Nous avons soutenu, tout au contraire, que l'œuvre de l'art la plus accomplie sera tout aussi bien la plus personnelle, et qu'il n'est d'aucun profit pour l'artiste de chercher à se résorber dans le flot ; nous avons toujours soutenu que ce n'est pas en se banalisant, mais en s'individualisant, si l'on peut dire, que l'individu sera l'Etat ; et de même c'est en se nationalisant qu'une littérature prend place dans l'humanité et signification dans le concert[108].

Par leur nature militante même, qui éveillait la méfiance d'un Baudelaire hostile à toute forme d'enrégimentement[109], les avant-gardes ont souvent des frontières floues. Elles oscillent entre anarchisme et autoritarisme, entre non-conformisme et conformisme, entre réflexion sur les formes artistiques et engagement idéologique, bref entre « pureté » et action.

---

[106] « Il ne nous semble pas permis de reprendre, en face d'une œuvre dont la puissance et la beauté nous pénètrent vivement, les enfantines dialectiques à propos de l'art pour l'art et de l'art pour d'autres fins. Nous pensons que le simple mot d'art, sans épithète, suffit pour tous les cas, si on en use un peu plus judicieusement [...]. » *Le "poème-évangile" de Walt Whitman*, *op. cit.*, p. 16.

[107] Gide, billet à Angèle à propos de l'enquête sur le classicisme, *Essais critiques*, B. Masson (éd.), Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1999, p. 279. Cité par Michel Murat, « Gide ou "le meilleur représentant du classicisme" », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 107[e] année, n° 2 (avril 2007), p. 319.

[108] André Gide, « Réflexions sur l'Allemagne », *La N.R.F.*, nouvelle série, n° 69 (juil. 1919), p. 45.

[109] Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire critiquait les « métaphores militaires » chères aux Français, dont « littérature militante », « presse militante », « poètes de combat », « littérature d'avant-garde » : « Ces habitudes dénotent des esprits [...] faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité ». *Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 414.

Ces problématiques se situent, comme nous venons de le voir, au cœur des débats auxquels Bazalgette répond par sa conception de « l'esprit nouveau ». Il est engagé dans ces débats tout au long de son activité, jusqu'à la revue *Europe* (1923-1936), principal organe du « rollandisme » dans les années vingt, à laquelle il participe dès 1923 et jusqu'à sa mort en 1929.

Bazalgette est représentatif d'une avant-garde utopiste qui, malgré sa résistance critique à toute forme d'autorité et à la propagande qui menace l'art social, ne peut se départir d'une certaine forme de métaphysique et d'idéalisme humaniste qui lui donne des accents messianiques. La relation de tension qu'entretient « l'esprit nouveau » de Bazalgette avec l'une de ses premières sources, la pensée de Nietzsche, n'en est dès lors que plus évidente. C'est en partie contre les projections associées à cet « esprit nouveau » – fraternité des hommes, prééminence de la raison et de l'esprit, optimisme progressiste, unité organique de l'individu et de l'expérience, harmonie – que les avant-gardes historiques, plus sceptiques, porteront leurs attaques. Les tenants de « l'esprit nouveau » voient encore dans ces valeurs un critère de force et une promesse d'entente universelle, alors que les avant-gardes voudront en précipiter la crise. Elles démasqueront le caractère discursif et construit de la réalité et de l'histoire, en reléguant ce genre de discours au rang des mythologies à déconstruire[110], sans pourtant réussir à déjouer la tension entre les différents types de révolution et d'investissement proposés.

[110] Comme il se passe, par exemple, à l'intérieur de l'expressionnisme, divisé entre l'utopie activiste et le scepticisme. Cf. Richard Murphy, *Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge University Press, 1998, pp. 263-267, 271. Selon Murphy, l'expressionnisme et le postmodernisme ont en commun le scepticisme envers les constructions théoriques d'un savoir suspect pour sa complicité avec le pouvoir, et le refus de la totalité visée par les métarécits et les métalangages.

2. DEPASSEMENT DE « L'ESPRIT NOUVEAU » D'APOLLINAIRE : CERTITUDES PURISTES ET SURREALISME

Compénétrations et synthèses

Il serait certes abusif de voir dans les conceptions de Bazalgette la naissance même de cet « esprit nouveau » poétique auquel Apollinaire, Cendrars et Breton donneront des visages différents. Il importe néanmoins de retenir la dimension matricielle que l'approche de Bazalgette lui confère, et cette capacité de transfert d'un champ à l'autre qui en fait tout l'intérêt. Ces aspects sont manifestes, par exemple, dans la récurrence en filigrane des références littéraires à Whitman pendant les deux premières décennies du XX[e] siècle. Il semble, en effet, que « l'esprit nouveau » fonctionne ici comme une matrice symptomatique dont les valeurs s'actualisent au long de quelques réseaux principaux décrits par la tension entre autorité et liberté, déterminisme et interaction, société et individu, classicisme et romantisme, nationalisme et internationalisme, norme et singularité. S'il y a un trait constitutif de « l'esprit nouveau » dans toutes ses acceptions, et comme une sorte de dénominateur commun, il réside sans aucun doute dans cette tension. Bien qu'elles ne soient ni synonymes ni transposables telles quelles d'un domaine à l'autre (social, politique, artistique), ces notions traduisent cependant, réfractées selon la logique propre à chacun de ces domaines, un ensemble de préoccupations communes majeures.

En effet, la plupart des courants poétiques qui jalonnent le début du XX[e] siècle héritent quelque chose de cet « esprit nouveau » dont, par la suite, la réception des

philosophies nietzschéenne, bergsonienne, jamesienne ou des nouvelles théories physiques[111] ne feront que radicaliser ou réactualiser certains aspects et accentuer la complexité. Le succès de Bergson auprès des générations poétiques d'avant la première guerre mondiale doit beaucoup à l'opposition au déterminisme et au dogmatisme scientifiques, ainsi que l'expliquent les répondants d'une enquête lancée dans *La Grande Revue* du 10 février 1914[112]. Le questionnement épistémologique dont « l'esprit nouveau » de Bazalgette est inséparable, visible dans le syncrétisme extrême de ses références philosophiques, explique que des convergences ou des analogies puissent être présentes chez des artistes à l'esthétique et à la pensée au demeurant fort différentes, voire opposées. Par-delà leurs antagonismes irréductibles, le « classicisme moderne » favorable aux métissages et le culte futuriste du dynamisme et de l'action[113] sont issus d'un même climat de pensée perméable aux idées d'énergie, de compénétration, de fusion et de synthèse. Ceux qui réclament la synthèse de l'art et de la vie ou de l'humain et de l'universel se définissent par leur opposition commune au symbolisme. On reproche à ce dernier d'avoir négligé la vie et l'action au profit exclusif du rêve[114].

Le tournant du siècle voit en effet l'éclosion d'une nouvelle religion poétique exacerbant la vie : « Après l'école de la beauté pour la beauté, après l'école de la beauté pour

---

[111] Comme la relativité einsteinienne de 1905 et la mécanique ondulatoire de Louis de Broglie entre 1921 et 1924. Ces théories physiques vont confirmer l'hypothèse d'une matière animée, conçue comme énergie, électricité condensée, qui est à la base du futurisme et de son culte du mouvement et du devenir.

[112] « Ni les jeunes gens consultés par Agathon, ni ceux dont parlent M. Léon Blum, ne se réfèrent réellement à M. Bergson. Cela vient de beaucoup plus loin, et de la source même où Bergson a puisé : mettons le dégoût, la saturation du déterminisme » (Francis de Miomandre), G. Picard et G.-L. Tautain, « Enquête sur M. Henri Bergson et l'influence de sa pensée sur la sensibilité contemporaine », in *La Grande Revue*, n° 3 (10 fév. 1914), p. 560. Cité d'après Léon Somville, *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925*, Genève, Librairie Droz, 1971, p. 27.

[113] L'une des sources du futurisme marinettien est le naturisme. Cf. Giovanni Lista (éd.), *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 76.

[114] Cf. Somville, *Devanciers du surréalisme*, *op. cit.*, p. 13. Que l'on pense aussi au rapport de Gide avec le naturisme qui se développe dans les années 1890. Léon Blum rattache ses *Nourritures terrestres* au naturisme en juillet 1897 dans *La Revue Blanche*.

le rêve, il est temps de constituer l'école de la beauté pour la vie[115] », déclare Fernand Gregh en 1902. Qu'il s'agisse du naturisme de Maurice Le Blond et de Saint-Georges de Bouhélier, de l'humanisme de Fernand Gregh, de l'intégralisme d'Adolphe Lacuzon, du groupe de l'Abbaye (Georges Duhamel, Jules Romains, Charles Vildrac, René Arcos, Georges Chennevières), de l'unanimisme de Jules Romains, de l'impulsionnisme de Florian-Parmentier, du dynamisme de A.-M. Gossez, du paroxysme de Nicolas Beauduin, du dramatisme de Henry-Martin Barzun, du simultanéisme de Fernand Divoire et de Sébastien Voirol, du synchronisme de Marcello-Fabri, les revendications poétiques des deux premières décennies du XX^{e} siècle égrènent les lieux communs de cet « esprit nouveau » matriciel. Ils affirment l'importance de la perception, la foi dans la solidarité ou l'organisation syndicale comme remplaçants des liens des religions défuntes, la synthèse de la sensibilité et de l'entendement, l'accord entre individu et univers, une vision du monde non pas comme simple collection d'existences individuelles mais comme échanges et circulation, le culte de l'énergie, le refus de l'intellectualité et de l'érudition stérile, l'exaltation du quotidien, la recherche d'un « art direct » ou d'une « poésie immédiate[116] », bref d'une langue apte à rendre compte, sans artifices ou décalage, de la réalité.

Un « chevauchement des théories et des écoles poétiques les unes sur les autres[117] », telle est la première impression que l'époque allant de 1895 à 1920 procure, en 1925 comme près d'un siècle plus tard. Les écrivains et poètes de cette période « concilie[nt] volontiers l'intuition et l'observation objective, le respect du spirituel et le goût du modernisme »,

---

[115] Fernand Gregh, « L'Humanisme », *Le Figaro*, 12 déc. 1902, cité dans *id.*, p. 15. Pour un tableau des mouvements poétiques du premier quart du XX^{e} siècle, cf. E. Montfort, *Vingt-cinq ans de littérature française*, Librairie de France, 1925 ; L. Somville, *Devanciers du surréalisme*, *op. cit.* ; M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes op. cit.*, Kenneth Cornell, *The Post-Symbolic Period. French Poetic Currents, 1900-1920*, New Haven, Yale University Press, 1958.

[116] « Nous voulons traduire ce sentiment par une "poésie immédiate", c'est-à-dire par l'expression directe, sans parure ni maquillage, de ce que notre âme perçoit de la réalité. Nous ne cherchons qu'à montrer le pathétique de la présence humaine. » Jules Romains, *Le Figaro*, le 7 mars 1911.

[117] Montfort, *Vingt-cinq ans de littérature française*, *op. cit.*, p. 3.

invoquant (et déformant) tantôt Bergson, James et Schuré, tantôt Gustave le Bon et Pierre Janet, Théodule Ribot ou tous à la fois[118]. On milite pour le dépassement des dualismes, pour une réconciliation de l'homme avec lui-même et avec l'ordre de l'univers, et on cultive avec une égale ferveur et sans y voir de contradiction, le mysticisme et les valeurs classiques.

Apollinaire et « l'esprit nouveau »

Entre 1910 et 1914, parallèlement au déplacement d'accent de l'harmonie sur le mouvement et la simultanéité, des mutations majeures interviennent dans le paysage de la poésie. Ce sont les années où Apollinaire publie *Alcools* (1913), où il fonde avec André Billy les *Soirées de Paris* (1912-1914), qui prennent la relève de *Vers et prose* éditée les premiers cinq ans par André Salmon et située encore dans le prolongement du symbolisme. Autour d'Apollinaire, d'André Salmon et de Max Jacob prend forme un mouvement qui vise la transformation du langage poétique et plastique, à l'aide d'une esthétique ayant pour ressorts, dans le sillage d'Alfred Jarry, l'insolite, le saugrenu, la surprise, la provocation du rire, les jeux de mots, le disparate. Cet « esprit nouveau » se manifeste d'abord dans la première revue d'Apollinaire, *Le Festin d'Esope* (1903-1904), qui réunit les artistes de la bohème de Montmartre et de Montparnasse. L'expérience des *Soirées de Paris* s'achève avec les « idéogrammes lyriques » d'Apollinaire, publiés dans le dernier numéro, et la période des « poèmes conversations » (1913-1914).

Influencé par les publications futuristes, le premier « idéogramme » paru en 1914, « Lettre-océan », accomplit le passage définitif d'une poétique symboliste à un projet de spatialisation de la poésie. La forme du poème ne sert plus ici de réceptacle à un contenu de pensées ou de sentiments attribuables à une seule instance subjective, mais devient

[118] Somville, *Devanciers du surréalisme*, *op. cit.*, p. 15.

constitutive d'un poème qui est désormais à lire et à voir. Apollinaire va ainsi « autant vers un nouvel espace représentatif que vers une nouvelle psychologie[119] » qui rompt avec l'idée d'une intériorité unitaire et cohérente dont le poème serait la simple extériorisation sur le monde de l'expression. Apollinaire prend en même temps des distances par rapport aux esthétiques unanimistes et les possibilités de dépassement de la psychologie individuelle qu'elles offraient.

Avec les expérimentations typographiques et visuelles qui opèrent une transformation dans le statut de la poésie à partir de 1913, notamment dans les œuvres d'Apollinaire et de Cendrars, on s'accorde donc à voir un tournant dans cet « esprit nouveau » plus attentif aux moyens techniques et dispositifs spécifiques mis en place par la poésie. Plus préoccupés, que les générations immédiatement précédentes, de langage et de mise en page que d'art social ou de panthéisme, d'œuvres que de déclarations théoriques, ces poètes amorcent le changement d'une esthétique en poétique[120]. Cependant, si le refus d'Apollinaire de s'associer à Jules Romains dans la fondation d'une revue commune semble indiquer un dépassement des implications sociales de l'unanimisme après le rapprochement momentané des deux poètes en 1908, pour Apollinaire la poésie avance de concert avec les préoccupations matérielles et morales de son temps, selon des modalités qui restent, selon lui, encore à définir. Tout comme ses prédécesseurs, Apollinaire ne croit pas à la séparation des domaines, malgré leur spécificité. « On ne fera plus de littérature désintéressée[121] », déclare-t-il en 1916 dans une interview pour *SIC*.

Le sens de cette littérature, s'il fait le plus souvent chez lui l'objet de formules vagues et lapidaires, est cependant assez précis et constant. Il tient principalement dans un rapport

---

[119] L. Jenny, *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 94.
[120] Cf. Jean Burgos, « Sur la poétique de l'esprit nouveau », dans *L'Esprit nouveau dans tous ses états*, *op. cit.*, pp. 147-156.
[121] « Les tendances nouvelles », *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 986.

privilégié avec la nature, sauvegardé jusque dans la fantaisie qui s'en est le plus éloignée : « Les grands poètes et les grands artistes ont pour fonction sociale de renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes[122] ». Dans la recherche de la réalité interne et externe des choses, le poète est cependant moins intéressé à s'imprégner de leur rythme même, comme chez Whitman, qu'à exercer sa capacité fabulatrice à partir des principes qu'il en extrait. « L'esprit nouveau » d'Apollinaire semble d'ailleurs se préciser par réaction aux formules post-whitmaniennes, déjà dépassées en 1909 selon le poète : « S'il y a un esprit nouveau, qu'il se traduise autrement que par ces imitations du romantisme et du naturalisme par quoi se manifestent les incertitudes actuelles des imaginations[123] ». Le chant du poète, qu'Apollinaire identifie souvent à Orphée, tire sa propre force de celle qui créa et mit en mouvement les éléments naturels. Cependant, si son don d'ubiquité et de mobilité le rend apte à englober l'univers, ce même don fait du poème moins le compte rendu fidèle de cet univers, que son image transposée, voire fantasmée, par l'ivresse : « Mais je connus dès lors quelle saveur a l'univers / Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers[124] ». Le rapport, et l'écart, à la nature visé par Apollinaire est compris dans cette synthèse de la lucidité et de l'ivresse, de l'observation et de l'affabulation, de la veille et du songe. À l'image d'Hermès, autre figure tutélaire de l'imaginaire d'Apollinaire, c'est dans les points de frontière, dans les interstices qui dans le réel annoncent le possible et ses degrés, de la possibilité réelle à la mythomanie, que se situe l'expérience poétique.

Il n'est pas besoin d'insister ici sur la rencontre, maintes fois analysée, entre Apollinaire et le cubisme d'abord, le futurisme ensuite. La première fut essentielle dans la

---

[122] *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* [1913], présentation par L.C. Breuning et J.-Cl. Chevalier, Hermann, Coll. « Miroirs de l'art », 1965, p. 53.
[123] « *L'Armée dans la ville* », *La N.R.F.*, avril 1911, *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, p. 963.
[124] « Vendémiaire », *Alcools* (1913).

cristallisation de « l'esprit nouveau », expression qui désigne un temps l'apport du cubisme[125], la dernière contribua à libérer les formes poétiques et donna le manifeste de *L'Antitradition futuriste* (1913) qui, au lieu de ranger Apollinaire dans le rang des futuristes, lui révéla encore plus sa vocation de « bâtisseur[126] » et de pourvoyeur de la tendance œcuménique caractéristique des avant-gardes. En 1913, il écrit à Ardengo Soffici au sujet de la polémique suscitée par son manifeste :

> Non seulement j'ai compris le mouvement futuriste, mais je prétends être un pionnier de l'art varié, le nom du futurisme ne fait rien à l'affaire. [...] je tente cette synthèse de tous les efforts artistiques nouveaux [...][127].

Issu de son refus des doctrines et du dogmatisme, le manifeste est donc une tentative de réunir, par-delà leurs divergences, les avant-gardes française et italienne, afin de mettre en évidence et de catalyser « l'effort général de l'humanité qui s'est manifesté dans le monde entier, mais plus particulièrement en France[128] ». Futurisme et cubisme subiront d'ailleurs le même sort. Ils seront vite dépassés par l'idée d'une pratique artistique créatrice d'images qu'Apollinaire appelle encore peinture, mais qui relève plutôt d'un régime du visuel qui rend

---

[125] Le cubisme gêne Apollinaire par son nom, ce qui ne l'empêche pas d'en saisir l'originalité. S'il évite d'utiliser le mot, il utilise diverses expressions pour le désigner : « les peintres nouveaux », « la peinture nouvelle », « l'esprit nouveau ». Cf. L.-C. Breunig, « Apollinaire et le cubisme », dans « Guillaume Apollinaire, le cubisme et l'esprit nouveau », études réunies par Michel Décaudin, *La Revue des lettres modernes*, n° 69-70 (printemps 1962), pp. 7-24.

[126] « En ce qui concerne le reproche d'être un destructeur, je le repousse formellement, car je n'ai jamais détruit, mais au contraire, essayé de construire. [...] Dans les arts, je n'ai rien détruit non plus, tentant de faire vivre les écoles nouvelles, mais non au détriment des écoles passées. [...] Je ne me suis jamais présenté en destructeur, mais comme bâtisseur. Le *Merde* en musique de mon manifeste-sythèse publié par les futuristes ne s'appliquait pas à l'œuvre des anciens, mais à leur nom opposé comme barrière aux nouvelles générations. [...] Mais Dieu m'est témoin que j'ai voulu seulement ajouter de nouveaux domaines aux arts et aux lettres en général, sans méconnaître aucunement les mérites des chefs-d'œuvre véritables du passé et du présent. » Lettre à André Billy du 29 juillet 1918, *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, édition établie sous la direction de Michel Décaudin, André Balland et Jacques Lecat, 1966, p. 778.

[127] Lettre du 23 juillet 1913, *id.*, p. 760.

[128] *Les Soirées de Paris*, déc. 1913. Cf. Luciano de Maria, « Esprit nouveau e modernolatria futurista », in *Apollinaire et l'avanguardia*, a cura di P.A. Jannini, Quaderni del Vovecento Francese, Roma, Bulzoni ; Paris, Nizet, 1984, pp. 41-56, repris dans De Maria, *La nascita dell'avanguardia : saggi sul futurismo italiano*, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 65-78.

compte de la transformation conjointe des arts et de l'environnement urbain. Ce régime visuel remplace les catégories d'école et de genre[129] :

> Il y a tellement d'écoles artistiques aujourd'hui, qu'elles n'ont plus d'importance en tant qu'écoles particulières et on pourrait dire que, en réalité, il n'y a aujourd'hui plus d'école, mais des peintres de tempéraments et de talents divers, s'efforçant de réaliser plastiquement ce qu'ils ressentent de la vie. [...]Aussi ne faut-il plus prendre à la lettre les dénominations de cubistes, orphistes, futuristes, simultanéistes, etc. Il y a longtemps qu'elles ne signifient plus rien. [...] Il n'y a plus aujourd'hui de dessin, de peinture à l'huile, d'aquarelle, etc., il y a la peinture, et les enseignes lumineuses en font plus partie, sans aucun doute, que la plupart des tableaux exposés à la "Nationale" [130].

En 1917, l'expression est utilisée pour dire la participation commune des arts à un effort plus général de transformation du cadre de la vie, qui vise moins à changer ses aspects immédiatement visibles qu'à atteindre ce que le poète appelle, en rapport au cubisme, l'art de conception[131]. Il s'agit d'une façon de procéder comme la nature mais sans passer par l'imitation. Elle est nommée cette fois-ci « surréalisme » :

> De cette alliance nouvelle, car jusqu'ici les décors et les costumes, d'une part, la chorégraphie, d'autre part, n'avaient entre eux qu'un lien factice, il est résulté, dans *Parade*, une sorte de sur-réalisme où je vis le point de départ d'une série de manifestations de cet esprit nouveau qui, trouvant aujourd'hui l'occasion de se montrer, ne manquera pas de séduire l'élite et se promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs dans l'allégresse universelle, car le bon sens veut qu'ils soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels[132].

Le sens de cette participation, s'il n'est pas précisé davantage, est cependant nuancé dans la conférence « L'esprit nouveau et les poètes » de 1917. « L'esprit nouveau » désigne ici la surprise, la prophétie (le rêve d'Icare anticipant les vols en avion), le lyrisme (la transformation poétique des « matériaux » bruts que le poète, à la fois découvreur et inventeur, « amasse » dans le monde) et le dépassement du livre par de nouvelles synthèses

---

[129] On a souvent souligné le caractère disparate, peu unitaire, plus métaphorique que théorique, du discours sur l'art et la littérature d'Apollinaire. Selon Laurence Campa, bien que « déroutant », ce discours est issu « d'une démarche consciente, pensée, assumée », qui oppose la pratique aux pétitions de principes. *L'Esthétique d'Apollinaire*, Sedes, 1996, p. 26 et *passim*.

[130] « Ecoles », *Paris-Journal*, le 16 juin 1914, repris dans *Chroniques d'art 1902-1918*, textes réunis avec préface et notes par L.-C. Breunig, Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1960, p. 495.

[131] « Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création. » *Méditations esthétiques* [1913], *op. cit.*, p. 56.

[132] « Parade et l'Esprit Nouveau », *Programme de Parade* [1917], *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, t. IV, p. 445.

de l'« art de vie » qui donne le cinéma et le phonographe. Le poète ne rivalise plus avec les prophètes de religions nouvelles (nature, fraternité, démocratie), mais avec les inventeurs techniques et scientifiques. Le modèle du double mouvement, systolique et diastolique, que définit Bazalgette est dépassé ici par la dynamique centripète et centrifuge présente dans le cubo-futurisme de Gino Severini, par exemple, ou dans la « Lettre-Océan » d'Apollinaire. Dans ce poème, les ondes hertziennes centrifuges émises à partir de la Tour Eiffel déploient sur la page l'image d'une instance poétique dotée d'ubiquité, disséminée dans le temps et l'espace au gré des éclats de voix et de bruits que la radio enregistre et émet. Aucun modèle botanique ne vient régler ici cet « art de vie », bien qu'il s'agisse toujours de « traduire la réalité », de la rendre en poésie ou sur scène après l'avoir schématisée[133]. Point de marche donc, mais de roues, selon la célèbre définition donnée dans la préface au drame « surréaliste » *Les Mamelles de Tirésias* : « Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir ».

C'est peut-être l'idée de l'appartenance des œuvres à leurs temps, sur le même plan que la science et l'industrie, qui donne son visage spécifique à un art dont la volonté d'improvisation, mais non de nouveauté, semble assagie jusqu'à encourir les reproches de l'officialisation[134]. Dès 1912, Apollinaire note la préférence des peintres contemporains pour les résultats sûrs, leur revendication de la continuité et non de la rupture : « Metzinger veut s'élever jusqu'à la grande tradition. Il a compris la leçon d'Ingres. [...] Il n'est plus temps de parler de cubisme. Le temps des recherches est passé. Nos jeunes artistes veulent maintenant

---

[133] Apollinaire précise, au sujet de *Parade*, « Il s'agit avant tout de traduire la réalité. Toutefois, le motif n'est plus reproduit mais seulement représenté et plutôt que représenté il voudrait être suggéré par une sorte d'analyse-synthèse embrassant tous ses éléments visibles et quelque chose de plus, si possible, une schématisation intégrale qui chercherait à concilier les contradictions en renonçant parfois délibérément à rendre l'aspect immédiat de l'objet. » « Parade et l'Esprit Nouveau », *op. cit.*, p. 446.

[134] Cf. Ch. Green, *Cubism and Its Ennemies*, New Haven, Yale University Press, 1987 ; K. E. Silver, *Vers le retour à l'odre*, *op. cit.*

réaliser des *œuvres définitives*[135] ». Ranger, hâtivement, le poète parmi les annonciateurs du retour à l'ordre serait oublier sa méfiance pour la fixité des valeurs et des principes. La recherche de la vérité, qu'il inscrit en 1917 parmi les principaux caractères de « l'esprit nouveau », assigne comme seul devoir aux poètes inventeurs et prophètes son renouvellement constant : « La vérité sera toujours nouvelle[136] ».

Sursauts du « whitmanisme »

Au fil des pages de la revue *L'Esprit nouveau* sont encore perceptibles des échos de ces poétiques déjà datées dans l'immédiat après-guerre. Il s'agit de références à Whitman[137] et à Verhaeren, dont le rôle déterminant dans la formation des poétiques unanimiste, paroxyste ou futuriste est connu[138]. On rencontre aussi les invocations habituelles du lien de l'art avec la vie. Dans « Quelques aspects du lyrisme moderne » (*EN*, n° 15), le poète et directeur des *Rubriques nouvelles* Nicolas Beauduin dresse un bilan de l'esprit poétique qui comprend le simultanéisme de Fernand Divoire, le synchronisme de Marcello-Fabri et son propre paroxysme. Beauduin ressasse les mots d'ordre d'avant la guerre : le mouvement et le rapprochement avec le réel.

> À l'art pour l'art, né d'un mépris transcendant pour l'humanité agissante et productrice ; à l'art pour la vérité qui n'est et ne peut être qu'une utopie, le lyrisme nouveau oppose l'art pour la vie, et non pas l'art pour l'art de la vie, ce qui lui semblerait encore une attitude d'esthète et de dilettante.
> Les poètes nouveaux ne séparent donc plus l'art de la vie. Pour eux l'art n'est pas d'un côté, la vie de l'autre. Il y a compénétration. Un art qui se retranche de la vie est un art mort-né,

---

[135] Texte sur le salon des Indépendants du 3 avril 1912, paru dans *L'Intransigeant*, repris dans *id.*, p. 293.
[136] *Méditations esthétiques*, *op. cit.*, p. 48. « [L]es poètes modernes sont avant tout les poètes de la vérité toujours nouvelle. Et leur tâche est infinie [...]. » « L'Esprit nouveau et les poètes », *op. cit.*, p. 951.
[137] Cf. B. Erkkilä, *Walt Whitman Among the French*, *op. cit.* Selon Erkillä, Whitman aurait eu une importance majeure pour plusieurs générations poétiques, du Post-Symbolisme et jusqu'au Surréalisme.
[138] « Nous acceptons seulement l'œuvre illuminante des cinq ou six grands précurseurs du futurisme. Je fais allusion à Emile Zola, Walt Whitman ; Rosny aîné [...], Paul Adam [...], Octave Mirbeau [...], Gustave Kahn, créateur du vers libre, et Verhaeren, glorificateur des villes tentaculaires. » F.-T. Marinetti, *Le Futurisme* [1911], préface de Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 120.

> sans liens avec le réel. (Nicolas Beauduin, « Quelques aspects du lyrisme moderne », *EN*, n° 15, fév. 1922, p. 1714)

Beauduin plaide en faveur d'un art « mobile et complexe », adapté aux temps modernes. Il définit un lyrisme en rupture avec les essais mallarméens, qui atteint « à l'œcuménique, à la grande vie intuitive, divine et continue ». Le lyrisme est promu au rang des manifestations essentielles de la conscience moderne. Son rôle est d'assurer le relais entre la civilisation machiniste et la vie universelle :

> Et l'on peut d'ores et déjà saluer l'avènement d'une nouvelle conscience, celle de l'omniprésence, celle de l'homme cosmogonique qui « vit » synchroniquement en lui, quotidiennement tous les « faits » multiples du globe. (*id.*, p. 1715)

On le voit, le lyrisme est un état d'esprit exalté où cohabitent sans contradiction « le lyrisme constructeur » empreint de rationalité industrielle et technique et l'intuition hostile à l'intellectualisme, la quête de « certitudes ardentes » ou de « nouveaux "impératifs catégoriques" » et la volonté d'expérimentation. Beauduin n'hésite pas à y annexer le sublime mathématique puriste[139]. Le cas de Beauduin illustre la convergence paradoxale, tout au long de ce début de siècle, d'un esprit qui s'affirme « classique » mais qui donne son adhésion sans réserves aux avant-gardes. Un mot qui semble résumer ces poétiques de passage servira de credo à « l'esprit nouveau » des années vingt, acquis à l'ordre et à la systématisation : certitudes. André Salmon, devenu pourtant lui aussi un chantre des vertus de la « construction » et de la discipline classique[140], ironise dans la revue sur ce besoin de certitude, devenu synonyme d'académisme et de recette[141].

---

[139] Selon les puristes, « il n'y a pas d'art qui vaille sans cet émoi d'ordre intellectuel, d'ordre mathématique », créé par « la perception claire d'une loi générale (état de lyrisme mathématique) ». Ozenfant et Jeanneret, « Le purisme », *EN*, n° 4 (janv. 1921), p. 370.

[140] Cf. *L'art vivant*, G. Crès et Cie, 1920. Sur le changement du statut de l'art indépendant ou « vivant », cf. Chr. Green, *Cubism and Its Ennemies*, *op.cit.*, surtout la II[e] partie, « Art worlds ».

[141] « Picasso a plus qu'aucun maître d'aucun temps arraché le plus grand nombre d'hommes à leurs certitudes acquises, à leurs petites paix mesurées. [...] Les meilleurs se recréèrent une "certitude" et assurèrent les bases d'une Ecole, sous la loi d'un autre, sur les éléments d'un instant de Picasso, plus bref qu'une des précédentes "Epoques". » « Picasso », *EN*, n° 1 (oct. 1920), p. 79.

Bazalgette lui-même – dont la présence, éphémère, dans *L'Esprit nouveau* s'explique sans doute d'une part par l'ambition internationale affichée par celle-ci et par son appel aux « élites », et de l'autre par la réceptivité de la revue à d'autres adeptes d'un art social, tels Léon Chenoy et Paul Colin[142], et à d'autres sympathisants socialistes comme Elie Faure, Victor Basch ou Francis Delaisi[143] – se penche dans un article de février 1921 sur l'art de Whitman[144]. C'est une conception de la solidarité proche en tout cas de ses conceptions et du « grand rêve d'une Cité mondiale[145] » communs dans la génération des « vitalistes » qui se réclament de Whitman, que Le Corbusier fait valoir dans le n° 27 de la revue :

> Il faut montrer que devant le phénomène collectif débordant de la grande ville, nos initiatives, nos forces, nos moyens, ne sont plus individuels comme jadis, et par là limités et inefficaces, mais qu'ils procèdent de cette fusion intense de toutes les énergies, née du progrès tout neuf qui a forgé notre siècle [...]. Il faut montrer cet événement récent de solidarité inter-humaine, inter-nationale, inter-continentale. Au vingtième siècle, la pensée est solidaire en tous points du monde ; un acte n'est plus issu de la seule puissance d'un homme ; un acte, une action, une entreprise, sont une mise en œuvre des moyens universels ; ceux-ci résultent du travail innombrable de tous. Collaboration authentique. (« Nos moyens », *EN*, n° 27, nov. 1924, s.p.)

Certains traits poétiques que Bazalgette met en avant chez Whitman ne sauraient, à vrai dire, être reniés par les directeurs de la revue, malgré leur indifférence apparente au domaine littéraire. Il s'agit surtout de la préférence proclamée pour un style poétique dépourvu d'ornements, de l'optimisme effréné suscité par le progrès et le monde industriel. D'autres traits, comme le rejet de la raison systématisante en faveur de la spontanéité, sont en accord avec les idées soutenues par Dermée.

---

[142] L'animateur de la revue belge *L'Art libre*, « revue critique très active » selon Léon Chenoy (*EN*, n° 3, déc. 1920, p. 365), contribue avec un article sur un ami commun, « Kasimir Edschmid », n° 11-12 (nov. 1921), pp. 1238-1244. Sa revue rassembla plusieurs intellectuels européens. On le retrouve entre 1923 et 1925 à la rédaction de la revue *Europe*, où il est remplacé par Léon Bazalgette.

[143] Francis Delaisi (1873-1947) fut un journaliste et économiste de renom de l'entre-deux-guerres. Sous le pseudonyme de Cratès, il collabora au journal syndicaliste d'inspiration anarchiste *La Vie ouvrière* (1909-1914). De 1927 à 1932, il fut secrétaire général de l'Union pan-européenne.

[144] « L'art de Whitman », *EN*, n° 5 (fév. 1921), pp. 521-530.

[145] Cf. Philéas Lebesgue, Alphonse-Marius Gossez et Henry Strenz dans leur *Essai d'expansion d'une esthétique*, Le Havre, Ed. de la Province, 1911, p. 10.

Un autre témoignage de l'adhésion aux poètes des villes et de la démocratie est apporté par une contribution sur l'actualité de la littérature tchèque. Verhaeren et, surtout, Whitman, apparaissent comme les figures par excellence de la conscience moderne et en tant qu'inspirateurs majeurs du modernisme poétique tchèque :

> L'art moderne européen se manifeste à un certain degré de perfection chez les Flamands (Lemonnier, Maeterlinck, Verhaeren), et surtout chez Walt Whitman, le Magnius Parens de la poésie lyrique moderne. Le modernisme, pour Neumann, c'est l'aveu de l'unité intime du monde et de la vie. Cet aveu est caractéristique de notre âge philosophique. Tandis que le monisme allemand est le produit revêche de l'intellectualisme – outré en littérature jusqu'au naturalisme – le bergsonisme est une sorte de synthèse par l'intuition, lequel exprime en philosophie, par son sens du flux de la vie, ce que l'art moderne traduit d'une façon plus précise encore. Les actions et les choses simples en apparence sont, pour un poète moderne, aussi admirables que les actions et les choses rares et choisies. Il voit leur connexion avec la vie courante d'une toute [*sic*] autre façon que le naturaliste qui les a isolées. Ses yeux ont été ouverts et il peut admirer les liens infiniment multiples de la vie. (Emmanuel Siblik[146], « Tendances de la Littérature tchèque », *EN*, n° 7, avril 1921, p. 740)

L'auteur de l'article détecte dans la poésie tchèque quelques repères essentiels de l'art moderne : un « humanitarisme pragmatique » ouvert à toutes les expériences, une vue philosophique et esthétique de la vie opposant aux idéalismes « la vérité de la réalité, conception dynamique et historique » (*id.*, p. 738), le refus de l'intellectualisme outré, les préoccupations sociales.

La tendance générale de la revue sous la direction d'Ozenfant et de Le Corbusier va cependant dans le sens d'une critique d'un type de modernisme qui se contenterait d'intégrer sur le mode du reflet, sans prise de distance ou réflexion sur ses principes, les données apparentes du monde technologique et industriel moderne :

> Quelle poésie demande notre époque ? Ne faisons pas de modernisme, c'est-à-dire ne nous émouvons pas outre mesure des choses neuves, elles ne valent vraiment que pour ce qu'elles modifient dans nos sens et notre intelligence ; pas de futurisme qui est une forme de méconnaissance de la signification actuelle des faits [...]. (Ozenfant et Jeanneret, « De la peinture des cavernes à la peinture d'aujourd'hui », *EN*, n° 15, fév. 1922, p. 1799)

[146] Traducteur et docteur en philosophie, Siblik collabore à plusieurs revues, dont *Comoedia*, comme correspondant à l'étranger.

Il s'agit pour Ozenfant et Le Corbusier de se départir du modernisme négatif des années d'avant-guerre : « carnaval » aveuglant et hypnotisant de contradictions et de contrastes, éclectisme de références et surexcitation dans l'activité, abus de « savants mélanges » où Valéry reconnaît le « désordre de notre Europe mentale » et la crise même des assises de la civilisation européenne moderne. Ozenfant et Le Corbusier évitent cependant de tomber dans le lieu commun contraire, la « malédiction du Progrès », que le même Valéry dénonce en 1929[147]. À cette prise de distance par rapport à une notion de progrès mal interprétée, qui s'attacherait à un goût excessif et fantaisiste pour ses apparences extérieures et non à une compréhension de ses principes (raison, purification, réduction aux essences), correspond une critique de la « modernolâtrie » futuriste comme recherche du nouveau pour lui-même, course effrénée vers des nouveautés sans cesse dévaluées. Apollinaire, du reste, au-delà de son enthousiasme pour « les chefs-d'œuvre de style moderne [...] en fonte, en acier, en tôle » appelle à ce que chaque œuvre d'art puisse « trouver en elle-même sa logique, sa vraisemblance et non seulement dans les aspects fugitifs de la vie contemporaine[148] ». L'art « pur » de Delaunay, de Léger, de Picabia et de Duchamp répond, on le sait, à son appel.

Ces revendications d'une modernité rationnelle et raisonnable impliquent, bien sûr, une condamnation des tendances concurrentes. On peut dire cependant que le refus des engouements superficiels pour la civilisation industrielle et technologique, partagé par d'autres collaborateurs de la revue[149], est surtout révélateur d'une mutation dans cet « esprit nouveau » empreint jusqu'à maintenant de whitmanisme. Nous verrons maintenant

---

[147] Paul Valéry, « La crise de l'esprit » (1919) et « Propos sur le progrès » (1929), *Œuvres complètes*, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1957-1960, t. I, pp. 988-1014 et t. II, pp. 1022-1027.

[148] *Chroniques d'art 1902-1918*, *op. cit.*, p. 251.

[149] Dans un compte rendu de *Et pourtant elle tourne !* d'Elie Ehrenbourg, Jean Epstein critique ce type de modernisme relevant plutôt de la nomenclature facile : « M. Ehrenbourg a réuni en une dose massive toutes les nouveautés des dernières saisons intellectuelles : vous y voyez la locomotive chasse-neige, dada, les gratte-ciels, Charlot, la critique du traité de Versailles, Farman et Van Dogen, Picasso et Caproni, des paquebots et du théâtre, des ponts et du ciné, l'internationale et les docks », *EN*, « Les livres », n° 16 (mai 1922), p. 1925.

comment « l'esprit nouveau » poursuit ses ramifications dans les années vingt par réaction aux conceptions d'Apollinaire.

« ...après les cocktails, l'eau fraîche »

Après la mort d'Apollinaire, c'est à la revue *Littérature* que revient la tâche de définir cette notion d'« esprit moderne » ou « nouveau » qui avait animé les recherches poétiques de 1917-1918 et de travailler à l'avènement d'une nouvelle forme de littérature. C'est en tout cas ce que Breton annonce à Tzara en février 1919 : « À une ou deux exceptions près, je pense que tous nos collaborateurs incarnent à un degré quelconque cet esprit nouveau pour lequel nous luttons[150] ». Mais on sait fort bien que si l'expression est la même, l'esprit invoqué par Breton ne correspond déjà plus aux conceptions d'un prédécesseur dont ni les visées poétiques ni le style de vie[151] ne satisfont les futurs surréalistes[152]. La note intitulée « L'Esprit nouveau[153] » et publiée anonymement dans *Littérature* le 1[er] mars 1922 annonce le tournant que prendra l'entreprise surréaliste et la fascination de celle-ci pour une modernité qui se soustrait à la logique du progrès et de la technique, la modernité des passantes inaugurée par Baudelaire. Il s'agit de l'histoire de quelques coïncidences qui alimentent le sentiment d'une « aventure manquée ». Aragon, Breton et Derain rencontrent chacun une même inconnue le même jour, mais à des endroits différents de Paris. Aucun n'ose ou ne peut l'aborder.

---

[150] Lettre du 18 février 1919, reproduite dans Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, pp. 401-402. Cf. M. Bonnet, *André Breton...*, *op. cit.*, p. 150-151.

[151] Dans *Entretiens (1913-1952)* (Gallimard, 1969, p. 27), Breton oppose les deux « styles de vie » de Jacques Vaché et d'Apollinaire. Comme le note Pierre Bourdieu dans son analyse de l'opposition entre symbolistes et décadents, entre Mallarmé et Verlaine, entre écrivains professionnels et bohème, « l'opposition dans les produits se fonde dans une opposition dans les styles de vie, qu'elle exprime et redouble symboliquement » (« Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89 (sept. 1991), p. 44).

[152] À propos du projet d'un roman qu'il devait écrire avec Breton et qui remonte à 1919, Aragon note qu'il s'agissait d'une tentative de « définir notre monde, *assez de l'esprit nouveau !* c'est déjà dépassé ». *Lautréamont et nous*, II, *Les Lettres françaises*, 8-14 juin 1967, cité d'après M. Bonnet, *André Breton...*, *op. cit.*, p. 127, n. 61.

[153] « L'Esprit nouveau », *Littérature*, nouv. série, n° 1 (mars 1922), repris dans *Les Pas perdus*, Gallimard, 1969 [1924], pp. 96-98.

Apparition quasi-fantomatique et déroutante, l'inconnue incarne un « "esprit nouveau" [qui] est devenu l'emblème d'une attitude de réceptivité passive aux signes du quotidien et d'abandon à l'irrationnel et au hasard[154] ».

Remarquons que, sous l'emprise de la triade exemplaire de Vaché, Rimbaud et Lautréamont, le surréalisme de Breton, bien que tournant le dos à l'art en contact avec la réalité extérieure promu par Bazalgette, fait cependant écho à une dimension essentielle de « l'esprit nouveau » défini par celui-ci. Cette dimension consiste dans l'indépendance farouchement préservée de l'esprit, dans le refus de se faire le complice de l'inertie, de la facilité ou du conformisme et dans le rejet des dualismes appauvrissant l'individu. Ce refus radical n'a plus rien à voir avec le « rétablissement de l'esprit d'initiative » pour lequel militait « l'esprit nouveau » d'Apollinaire, même si la double position ultérieure du surréalisme – poétique et politique – va contribuer aux contradictions internes du mouvement. On connaît les principes de contestation permanente et de refus des croyances que Breton profère dans la « Confession dédaigneuse ». Derrière ces principes surgissent les griefs contre un Barrès coupable de compromission morale[155]. Chez Breton, « l'esprit nouveau » se trouve remplacé par la mission altière de la poésie qui n'admet aucune « abdication ». Incarnée de façon exemplaire par Jacques Vaché, l'artiste sans œuvres, cette mission peut être résumée par la formule qui frappe Breton depuis son enfance : « ni Dieu, ni maître[156] ».

---

[154] L. Jenny, *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 121.

[155] « La confession dédaigneuse », *Les Pas perdus*, *op. cit.*, pp. 7-21. Le procès controversé pour trahison de valeurs mené par Dada contre Maurice Barrès a lieu le 13 mai 1921. Breton contribue à l'« Acte d'accusation » qui paraît dans *Littérature*, n° 20 (août 1921). Cf. M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, *op. cit.*, p. 29 ; Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, pp. 264-277 ; Bonnet, *André Breton…*, *op. cit.*, p. 239-247. Breton revient sur l'enjeu éthique de cette affaire dans *Entretiens*, *op. cit.*, p. 67.

[156] *Arcane 17*, New York, Brentano's, 1944, p. 23, cité par M. Bonnet, *André Breton…*, *op. cit.*, p. 51. Le surréalisme se rattache à la tradition anarchiste. Breton lisait la presse anarchiste ou anarchisante, dont *L'Action d'art* à laquelle collabora Paul Dermée, nourrie de Nietzsche et de Stirner. Il en critiquait pourtant sévèrement le contenu et le ton (*id.*, pp. 51-52).

La désaffection par rapport à « l'esprit nouveau » apollinairien se fait très tôt sentir chez Ozenfant aussi, mais elle connaît un développement contraire à celui du surréalisme ou de dada. Cette divergence est résumée peut-être le mieux dans l'attachement des puristes au cubisme et à Cézanne, auquel Breton en revanche n'accorde guère de valeur[157]. En 1916, Ozenfant publie un poème d'Apollinaire dans sa revue *L'Elan* et fréquente le poète revenu du front et ses habitués. Il s'avère cependant peu sensible à l'atmosphère qui règne dans le cercle d'Apollinaire et qui se réduit pour lui à une esthétique de l'humour et de la surprise, du divertissement et de l'exotisme, rendue obsolète par l'esprit dominant après la guerre. Plus enclin à la rigueur intellectuelle, Ozenfant voit dans la surprise et l'inattendu, qui sont pour Apollinaire les principaux ressorts poétiques, un signe d'insouciance et d'indifférence, voire de dérision envers les valeurs consacrées de la logique. De « l'esprit nouveau » du poète, il note des années plus tard : « Apollinaire avait utilisé cette formule mais dans un sens différent, assez chargé de paradoxe : une sorte de jarrysme-dadaïste » (*M*, p. 110).

Le purisme, comme l'avoue le peintre dans ses *Mémoires*, serait né précisément de la réaction contre ce qu'il perçoit comme la généralisation de « l'Esprit Chat du Noir », le prolongement de l'insouciance et le peu de considération pour la méthode, propre à la Belle Epoque, où il flaire le bon ton, le snobisme, les rituels des cercles fermés plutôt que la marque d'un véritable esprit d'avant-garde (*M*, pp. 92, 94)[158]. Le 18 mai 1917, Ozenfant

---

[157] « Cézanne dont, en ce qui me concerne je me moque absolument et dont, en dépit des panégyristes, j'ai toujours jugé l'attitude humaine et l'ambition artistiques imbéciles, presque aussi imbéciles que le besoin, aujourd'hui, de le porter aux nues. » « Caractère de l'évolution moderne et ce qui en participe », *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 154. Dans le récit historico-génétique de la modernité artistique construit par Ozenfant et Jeanneret dans *La Peinture moderne* (1925), Cézanne occupe une place importante. Ce récit partisan n'admet pas les interprétations alternatives, forcément hérétiques, comme celle de Severini, qui critique dans *L'Esprit nouveau* la méthode de Cézanne, sans être pris en compte par les puristes.

[158] Parallèlement à la naissance de Dada, le public parisien assistait, par exemple, au « bibisme » de Raymonde Linossier, amie d'Adrienne Monnier, qui « honorait les arts sauvages et ces formes d'art populaire qui s'exprimaient par des fantaisies sur peluche, coffrets en coquillage, cartes postales à surprises, tableaux en timbre-poste, constructions en bouchons, etc. » et dont le manifeste fut même publié par la *Little Review* co-dirigée à l'époque par Ezra Pound. Cf. Adrienne Monnier, *Rue de l'Odéon*, *op. cit.*, p. 48 et Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 58.

assiste à la première représentation du ballet *Parade* de Picasso et de Cocteau, suivie un mois plus tard par la représentation des *Mamelles de Tirésias.* Derrière l'« exotisme » de *Parade*, il reconnaît les signes annonciateurs d'un passage de l'éclectisme de music-hall vers un esprit de géométrie[159]. Bref, comme il le notera des années plus tard en résumant le passage d'un âge à l'autre : « ...après les cocktails, l'eau fraîche » (*M*, p. 31). La condamnation du modernisme négatif des années d'avant la guerre implique, bien sûr, une conception du « vrai » modernisme qui ne serait pas anarchique et ne viendrait pas perturber l'ordre social et les habitudes perceptives des contemporains.

Loin d'être uniquement le produit d'une idiosyncrasie personnelle, les souvenirs d'Ozenfant témoignent d'une réaction commune à plusieurs artistes de sa génération, ce qui traduit la mutation des valeurs qui prend place à plusieurs niveaux du champ artistique sous couvert de la critique de l'hégémonie des « apollinairiens ». Marcel Duchamp dresse un tableau semblable de cette période lorsqu'il déclare en 1967 à Pierre Cabanne à propos d'Apollinaire et de Max Jacob qu'ils « vivaient encore dans l'optique de l'homme de lettres de l'époque symboliste vers 1880 », identifiant dans Apollinaire le passeur du symbolisme vers le modernisme et les avant-gardes des années vingt :

> L'amusant chez les littéraires de cette époque-là, c'est que lorsque vous les rencontriez avec deux autres littérateurs, vous ne pouviez pas placer un mot. C'était une suite de feux d'artifice, de blagues, de mensonges, le tout insurmontable, parce que c'était dans un style tel que vous étiez incapable de parler cette langue-là : alors, vous vous taisiez[160].

---

[159] « [...] les plus assourdissants des sifflets partaient d'une claque d'amis et de copains. Ce fut un très bruyant chahut, mais pas du tout, comme on a voulu le faire croire, une bataille entre avant-garde artistique et bourgeois réactionnaire : il n'y en avait pas dans la salle, qui avait été "faite" par invitations de Diaghilev et des auteurs. Tout simplement l'assistance joua le jeu et prit Parade pour ce que c'était : un spectacle de music-hall pour gens distingués à la pointe du bon ton le plus avancé : le spectacle passa de la scène à la salle. [...] Ce nouvel exotisme, un peu puéril mais assez sain, poussait hors de la scène l'exotisme russe faisandé harem qui le dominait depuis une décade avec ses truculences baroques, ses prolixités violettes, ses touffeurs de sérail à la Rimsky-Korsakoff. Satie avec ses grêles puretés rythmiques rouvrait la porte aux franches symétries françaises. » (*M*, p. 92)

[160] Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Belfond, 1977 (1967), p. 39. Voir aussi le portrait d'Apollinaire dans les *Mémoires* d'Ozenfant : « Il était fin, bien élevé. Mais j'avais l'impression que je ne touchais jamais l'Apollinaire réel ; [...] il était séparé de moi par le rituel de ce qu'il fallait dire ou ne pas dire si l'on voulait être à la page du jour des apollinairiens [...] » (*M*, p. 89).

Breton, on l'a vu, est lui aussi critique envers le goût du jeu dont Apollinaire fait preuve même après son retour du front, goût qui enlève à la poésie toute portée réelle ou efficace[161]. Ozenfant à son tour refuse de participer à ce qui lui paraît être une entreprise visant la mystification (culte de l'inspiration et de l'improvisation, mépris pour la valeur intellectuelle de l'œuvre), d'où le mot d'ordre « Démystifions ! » (*M*, p. 90), qui rend moins surprenante la définition puriste de la peinture comme « machine à émouvoir » dont il s'agit de rendre explicites les mécanismes. Du reste, le clivage entre l'esthétique d'Apollinaire et la direction prise par *L'Esprit nouveau* n'était que prévisible, si l'on se rappelle la réserve chez ce poète épris de l'« ivresse de la couleur » envers les manifestations opposées du cubisme : « L'art de Juan Gris est une expression trop rigoureuse et trop pauvre du cubisme scientifique, issu de Picasso ; art profondément intellectualiste [...][162] ».

Si la revue *L'Esprit nouveau* refuse l'héritage d'Apollinaire, elle entérine en revanche la direction rationnelle que prend la réflexion poétique et théorique pendant la guerre à travers la revue *Nord-Sud* (1917-1918) de Pierre Reverdy (qui, lui aussi, refusait les jeux de mots ainsi que tout autre trace de facilité et d'improvisation dans la poésie et se montrait critique par rapport au dynamisme futuriste ainsi qu'aux élans unanimistes post-whitmaniens[163]). Invoquée par Ozenfant dans ses *Mémoires* et attestée par leurs programmes, la parenté entre les théories esthétiques de Reverdy et le projet de *L'Esprit nouveau* révèle l'affiliation

---

[161] Dans *Calligrammes*, écrit Breton, « [l]es pires réalités de l'époque étaient éludées [...], les plus légitimes inquiétudes détournées au bénéfice d'une activité de jeu. [...] Devant l'effroyable fait de guerre, Apollinaire avait réagi par une volonté de plongée dans l'enfance, [...] j'estime qu'en sa personne la poésie avait été incapable de surmonter l'épreuve. Elle se trouvait à mes yeux frappée d'insuffisance. C'est sans doute ce qui allait me rendre très attentif à un message d'ordre très différent. » *Entretiens*, *op. cit.*, p. 25.

[162] *Les peintres cubistes : méditation esthétique*, Hermann, coll. « Miroirs de l'art », 1965, p. 62.

[163] Outre sa poésie, ses propos le laissent entendre clairement : « Je n'aime ni les Italiens futuristes, tapageurs, indécents, ni Walt Whitman ». Lettre à André Breton du 4 juillet 1918, « Trente-deux lettres inédites à André Breton 1917-1924 », *Etudes littéraires*, vol. 3, n° 1 (avril 1970), p. 102. Sur les différences entre la théorie de l'image de Reverdy et les poétiques unanimistes de Duhamel et de Romains, cf. Etienne-Alain Hubert, « Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy », *Circonstances de la poésie*, *op. cit.*, pp. 11-29.

commune à une généalogie qui ancre la modernité dans le projet d'épuration du langage poétique entrepris par Mallarmé et dans le travail parallèle mené en peinture par Cézanne et par les cubistes. Comme le précise Ozenfant dans une formule célèbre de ses « Notes sur le cubisme » de 1916, le cubisme forma le « dessein puriste de nettoyer la langue plastique des termes parasites, comme Mallarmé l'essaya pour la langue verbale[164] ».

Les rapprochements entre le cubisme et Mallarmé ne sont pas nouveaux. Installé à Paris depuis 1906, Severini annonce quelques mois plus tôt dans *Le Mercure de France* que « l'œuvre plastique correspondante à l'œuvre poétique de Mallarmé, nous l'avons seulement aujourd'hui », sans pourtant entièrement saisir le déplacement du cubisme par rapport au symbolisme[165]. D'autres, comme Maurice Denis, inscrivent Cézanne et Mallarmé dans une même tradition classique. Des années plus tard, Kahnweiler, dans un ouvrage sur Juan Gris, le peintre cubiste le plus proche de Reverdy, place le cubisme en directe continuité par rapport à Mallarmé[166].

Il serait donc pertinent de poser, avec Laurent Jenny, l'existence d'un « moment moderniste » en complète rupture avec l'héritage symboliste, qui émerge à partir de 1908 et s'accomplit dans la revue *Nord-Sud* de Reverdy, avant de se radicaliser dans le projet de *L'Esprit nouveau*[167]. Différent par son rationalisme des avant-gardes symboliste et surréaliste, le modernisme s'inscrit pourtant à côté de celles-ci dans le projet plus général et continu d'une « figuration de la pensée » qui tient à une histoire de l'invention esthétique à l'époque des avant-gardes proposée par Jenny. La spécificité de ce modernisme consiste en le passage d'une poétique de la représentation et de l'expression à une poétique *présentative*, passage

---

[164] *L'Elan*, n° 10 (déc. 1916).
[165] « Symbolisme plastique et symbolisme littéraire », *Mercure de France*, février 1916, repris dans *Ecrits sur l'art*, Cercle d'Art, 1987, pp. 61-70 (63).
[166] *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, Gallimard, 1946. Sur les rapports des cubistes à Mallarmé, cf. Jean-François Chevrier, « Mallarmé et le cubisme », in Chevrier, *L'Action restreinte : l'art moderne selon Mallarmé*, cat. exp., Hazan ; Nantes, Musée des Beaux-Arts, 2005, pp. 109-180.
[167] L. Jenny, *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, pp. 71-115.

accompli essentiellement dans les essais d'esthétique et de théorie littéraire de Pierre Reverdy. Réalisant le renversement du paradigme symboliste de l'intériorité, cette poétique de la « présentation » produit « une extériorisation de la "pensée" en une forme de "lieu pensant"[168] » : la « pensée poétique » se donne à voir dans l'extériorité d'un plan – la spatialité de la page – qui, ayant comme modèle le tableau cubiste, n'admet plus de reprises et impose ses propres limites. La page n'est plus, chez Reverdy, un support de l'écriture où viendraient se réfléchir les deux grands idéalismes des générations précédentes, l'idée symboliste et la vie unanimiste, mais un moyen poétique. À la suite de Mallarmé qui souligne l'importance de « la Page » comme « vision simultanée » et comme « unité[169] » de l'espace où s'inscrit la configuration des signes, Reverdy insiste sur la forme-espace du poème qui dicte la lecture de son sens : « Aujourd'hui, dit-il, chaque œuvre porte, liée à sa forme spéciale, toutes les indications utiles à l'esprit du lecteur[170] ». La pensée moderniste se joue ainsi dans l'extériorité de la page qui, donnant son unité au poème, devient un être autonome et l'emporte sur les mots.

Avec *L'Esprit nouveau*, il revient à l'architecture d'accomplir ce que Valéry saisit d'emblée dans le « dispositif » typographique du *Coup de dés* de Mallarmé : « Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace...Ici véritablement l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles[171] ». La projection de la poésie dans l'espace de la page rythmé par les jeux de la typographie conduit à un nouveau type de lecture, tout en révélant le lieu propre de la pensée, non plus l'intériorité

---

[168] *Id.*, pp. 1 et 2.
[169] Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Gallimard, 1989, p. 406.
[170] « Note », *Nord-Sud*, n° 8 (oct. 1917), p. 2.
[171] « Le Coup de dés, Lettre au directeur des *Marges* », *Œuvres*, I, Gallimard, « La Pléiade », p. 627. Cf. Jenny, *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, pp. 65-69.

subjective, mais une extériorité, un dehors visible. C'est en lecteur de Mallarmé ou de Valéry, dirait-on, que Le Corbusier émet sa célèbre formule de l'architecture :

> *Mes yeux regardent quelque chose qui énonce une pensée. Une pensée qui s'éclaire sans mots ni sons, mais uniquement par des prismes qui ont entre eux des rapports.* Ces prismes sont tels que la lumière les détaille clairement. *Ces rapports n'ont trait à rien de nécessairement pratique ou descriptif.* Ils sont une création mathématique de votre esprit. Ils sont le langage de l'architecture. Avec des matériaux inertes, sur un programme plus ou moins utilitaire que vous *débordez* vous avez établi des rapports qui m'ont ému. C'est l'architecture[172].

L'un des nombreux mérites de cette lecture du « moment moderniste » est qu'elle déplace l'intérêt des textes de Reverdy ou de *L'Esprit nouveau* en les préservant des lieux communs du « classicisme » littéraire. Une telle perspective contribue du même coup à reformuler et à réévaluer les notions mêmes de « classique » et de « classicisme » véhiculées à la même période, ainsi que celle de « justesse » et d'« équilibre » qui y sont souvent rattachées, sur lesquelles je reviendrai dans la troisième partie de cette thèse. Cette interprétation d'une matrice moderniste laisse en revanche peu de place à une considération plus ample d'autres facteurs, non poétiques, qui sont impliqués dans l'activité de la revue et agissent sur elle. Comme nous verrons plus loin, ces facteurs sont importants et contribuent aux contradictions internes de la revue.

Remarquons pour l'instant que, si Ozenfant mentionne, sans vraiment expliquer à quoi elle tient, la valeur qu'il attache à « l'esprit » de Reverdy (dans un geste qui n'est sans doute pas innocent, car censé dégager rétrospectivement encore plus le projet de sa revue de la filiation apollinairienne que supposait la collaboration avec Dermée[173]), Reverdy emporte l'adhésion d'autres collaborateurs de la revue. Robert Aron est toutefois le seul à remarquer le décalage entre la critique et les nouveaux enjeux poétiques à l'œuvre dans les poèmes de Reverdy. À l'occasion de la parution des *Epaves du ciel* de ce dernier, Aron note le paradoxe

---

[172] « Architecture. La leçon de Rome », *EN*, n°14 (janv. 1922), p. 1591 ; *LA*, p. 123. Je souligne.
[173] Cf. *M*, pp. 137-138.

de cette œuvre qui « inquiète les critiques : ils parlent alternativement de subjectivisme et d'objectivisme : ce sont en matière artistique des mots vides de sens[174] ». Selon Aron, le grand mérite de Reverdy est d'avoir justement démontré que ces mots ne rendent plus compte de l'entreprise poétique, qui est à la fois extrêmement personnelle et impersonnelle. Reverdy avait en effet écrit en 1917 :

> [N]ous ne devons pas confondre la personnalité *sentimentale* d'un artiste et celle qui se dégage des moyens *personnels* acquis et employés. La première participe de la vie de l'artiste et est étrangère à l'art – la seconde se confond avec l'art même – elle en est le principal facteur[175].

Tout comme Ozenfant, Aron ne dispose cependant pas de la lucidité et de la synthèse théoriques nécessaires pour affiner et préciser sa réflexion. Il reste que les deux semblent avoir ressenti le besoin de dépasser les cloisonnements critiques et qu'une intention commune les a portés à voir dans l'œuvre et la réflexion de Reverdy le signe d'un changement dans les valeurs poétiques à laquelle le projet de *L'Esprit nouveau* se rallie. Si l'affiliation au « dessein puriste » de Mallarmé et de Reverdy est affirmée, sans plus d'explications, dans la partie théorique de la revue, elle est en revanche présente au niveau des définitions de l'émotion et de l'architecture proposées par Ozenfant et Le Corbusier, ainsi que nous le verrons à d'autres moments de cette étude.

La prise de distance d'Ozenfant par rapport à un comportement et une attitude artistiques jugés en désaccord avec l'esprit de l'époque et relégués ainsi dans le domaine de l'arrière-garde, lui permet de mieux asseoir la légitimité de son propre mouvement dans le manifeste co-dirigé avec Jeanneret, *Après le cubisme* (1918). La recherche de l'originalité à tout prix est remplacée par une vaste entreprise de définir « l'esprit moderne », qui passe par une réflexion sur ce qui peut préserver le contemporain du caduc, des faux atours de la surprise, du bizarre et de l'insolite pour le promettre à l'universalité. Ces modernes autoproclamés

---

[174] « Pierre Reverdy », *EN*, n° 25 (juil. 1924), s. p.
[175] « L'émotion », *Nord-Sud*, n° 8 (oct. 1917), p. 6.

tentent de s'imposer ainsi au nom d'une certaine tendance à la purification, de l'appel à une « pure tradition » qui se font jour dès les années précédant immédiatement la guerre.

Le Congrès de Paris ou l'impossible « esprit moderne »

L'éclatement des conceptions de « l'esprit nouveau » est visible lors de la tentative d'organisation d'un « Congrès pour la détermination des directives et de la défense de l'esprit moderne » ou « Congrès de Paris », tentative qui échoua suite aux différends qui opposèrent Breton et Tzara et qui se solda par la rupture des futurs surréalistes avec dada[176]. Lancé le 3 janvier 1922 dans la presse, l'appel pour le Congrès est né de l'initiative de Breton et contresigné par Georges Auric, Robert Delaunay, Fernand Léger, Amédée Ozenfant, Jean Paulhan (pour *La N.R.F.*), Roger Vitrac (pour *Aventure*) :

> Il s'agit avant tout d'opposer à une certaine formule de dévotion au passé – il est question constamment de la nécessité d'"un prétendu retour (?) à la tradition' – l'expression d'une volonté, qui porte à agir avec le minimum de références, autrement dit, à se placer au départ en dehors du connu et de l'attendu. (« Le Congrès de Paris », *EN*, n° 14, janv. 1922, p. 1672)

La même année, lors d'une conférence donnée le 17 novembre à Barcelone et intitulée « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », se déclarant « frappé du néant de sa méditation et de l'inutilité de tout ce bruit » autour de « l'Esprit nouveau », Breton critique l'enthousiasme prophétique d'un Apollinaire pris par « plus de foi aveugle que de poignante lucidité ». C'est que désormais pour Breton l'enjeu n'est plus le même : ce n'est plus de poésie qu'il s'agit, mais de conduite de vie. En revenant sur l'idée du congrès, il insiste pourtant sur les réflexions qui l'y avaient amené, parmi lesquelles nous retrouvons cette croyance en un esprit commun se dégageant des œuvres de ses contemporains : « j'avais cru distinguer un minimum d'affirmations communes, je brûlais d'en dégager pour moi-

[176] Cf. M. Bonnet, *André Breton…*, *op. cit.*, pp. 251-258 ; M. Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, pp. 280-304.

même une loi de tendance[177] ». Le désenchantement provoqué par l'échec du Congrès marque une prise de distance par rapport à une notion d'« esprit moderne » galvaudée par la surenchère[178], mais n'entame pas la conviction de Breton en une logique commune déployée à travers les différentes avant-gardes de l'époque. Celle-ci va dans le sens d'une affirmation d'« un état d'esprit » affranchi progressivement des écoles et des normes traditionnelles, autant que des notions de morale et de goût[179] :

> j'estime que le cubisme, le futurisme et Dada ne sont pas, à tout prendre, trois mouvements distincts et que tous trois participent d'un mouvement plus général dont nous ne connaissons encore précisément ni le sens ni l'amplitude. [...] considérer successivement le cubisme, le futurisme et Dada, c'est suivre l'essor d'une idée qui est actuellement à une certaine hauteur et qui n'attend qu'une impulsion nouvelle pour continuer à décrire la courbe qui lui est assignée.

Apollinaire marque dans cette évolution de l'« esprit moderne » tracée par Breton le point culminant d'une certaine conception de la poésie dépassée après lui : « Le seul intérêt d'Apollinaire est d'apparaître un peu comme le dernier poète, au sens le plus général du mot ». Après lui, le lyrisme nouveau est

> tout autre chose que les prétendues conditions nouvelles faites à la vie par le machinisme par exemple ; il me semble certain, dis-je, que le lyrisme nouveau trouvera le moyen de se traduire sans le secours du livre, ce qui ne veut pas dire, comme Apollinaire a fait la bourde de le croire, qu'il empruntera celui du phonographe.

Frappé d'intransigeance éthique, le lyrisme nouveau appelé par Breton condamne toute effusion naïve et stérile à l'égard du « machinisme ». Il ne se satisfait pas d'une vie qui ne serait pas, par le refus de la platitude et du compromis, à la hauteur d'une action révolutionnaire. Le poétique est ici inséparable d'un mode de vie qui en fonde et justifie tous les actes. C'est ce décalage entre l'activité poétique et une existence teintée par les

---

[177] « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », repris dans *Les pas perdus*, *op. cit.*, pp. 141-165.

[178] « On a beaucoup abusé de ces mots, les temps derniers, et cela bien souvent pour masquer un certain opportunisme qui est chose trop écœurante pour que j'aie besoin d'insister. Vous n'avez, pour vous en convaincre, qu'à parcourir *les Feuilles Libres* ou *la Vie des Lettres*. » *Id.*, p. 147.

[179] Dans *Littérature*, n° 13 (janv. 1920), il précise : « Le cubisme fut une école de peinture, le futurisme un mouvement politique : DADA est un état d'esprit. Opposer l'un à l'autre révèle l'ignorance ou la mauvaise foi. » « Deux manifestes dada », repris dans *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 61.

compromis[180], qui restreint la poésie à un domaine de « spécialiste » et en réduit considérablement la portée, que Breton reproche finalement à Apollinaire, bien qu'il apprécie chez ce dernier le goût de l'imprévu, l'humour, la capacité de renouvellement et qu'il lui ait longtemps voué une admiration émerveillée. Dans la mythologie fondatrice du surréalisme, Vaché éclipse Apollinaire. En 1917, il écrit à Breton à propos d'Apollinaire et de Cocteau : « Nous les soupçonnons de faire de l'art trop sciemment, de rafistoler du romantisme avec du fil téléphonique et de ne pas savoir les dynamos[181] ».

Un trait rapproche paradoxalement Breton et Ozenfant dans leur recul par rapport à Apollinaire. Il tient au « style de vie » que l'un et l'autre imputent au poète. Bien que différemment orientée[182] et débouchant sur deux mouvements contraires, une pareille résonance éthique qui frappe leur jugement des actes et de l'existence de l'ancien chef de file de l'avant-garde, ainsi qu'une même volonté de dépassement d'un certain modernisme superficiel, réduit à s'extasier sur les aspects extérieurs du monde industriel et technique moderne, réunissent provisoirement les surréalistes et les animateurs de *L'Esprit nouveau*. Comme Breton, Ozenfant reproche à Apollinaire, dans sa défiance générale pour

---

[180] « Tout se passe, je le répète, à l'intérieur de quelques volumes de prose ou de vers, car l'homme ne réussit pas à être chez lui que le valet de l'artiste. » (*Les pas perdus*, *op. cit.*, p. 159) Le reproche de fantaisisme sera dirigé contre Picabia aussi, après la divergence de leurs trajectoires. Dans le premier numéro de *L'Esprit nouveau*, Aragon rappelle des aspects d'Apollinaire que le surréalisme allait définitivement condamner quelques années plus tard : « Je sais : Apollinaire voulait la Légion d'honneur. Il craignait de se compromettre en correspondant avec d'anciens amis. Pour les yeux de la censure, il écrivait : *Vivent les Alliés !* sur les cartes qu'il envoyait en Suisse. Il disait blanc avec les blancs, noir avec les noirs. Il descendait ses Picassos à la cave les jours de bombardement. Il portait un bandeau noir autour de la tête pour mieux souligner sa blessure. Je sais bien d'autres choses encore : mais que voulez-vous que ça me fasse ? » *EN*, n° 1 (oct. 1920), p. 106, n. 1.

[181] Lettre du 18 août 1917, citée dans Marguerite Bonnet, « Aux sources du surréalisme : place d'Apollinaire », *Revue des lettres Modernes*, n° 104-107 (1964), p. 45. L'article est un exposé détaillé des rapports entre les surréalistes et Apollinaire (pp. 34-74). À ce sujet, voir aussi Marie-Louise Lentengre, *Apollinaire et le nouveau lyrisme*, Jean-Michel Place, 1996, pp. 26-39.

[182] Dans ses *Mémoires*, Ozenfant associe l'esthétique d'Apollinaire à un style de vie et à un environnement dont il ne partage pas les valeurs : « Ses divers logements successifs étaient encombrés d'un fouillis d'objets *amusants*, *impayables*, *idiots*, *obscènes*, *étranges*, *équivoques*, *curieux*, *originaux*, *insolites*. Je ne me souviens pas d'avoir vu chez lui une seule chose que l'on eût aimé regarder pour le plaisir naturel des yeux, et surtout rien qu'on eût spontanément déclaré *beau*. D'ailleurs le mot beau était rigoureusement tabou [...] » (*M*, 89). Il critique chez Apollinaire précisément le goût pour les objets « inimaginables, sans âge, jamais rêvés » (Paul Morand) et pour l'imprévu, que les futurs surréalistes vont s'approprier. Cf. Breton, « Guillaume Apollinaire » (1917), in *Les Pas perdus*, *op. cit.*., pp. 22-39.

l'insouciance de la Belle Epoque, de manquer de conscience théorique. Sa critique est cependant faite au nom de l'ordre, de la discipline et de la rigueur scientifique, et non pas d'un impératif éthique et esthétique qui exige la fuite hors des cadres stricts et, selon les surréalistes, faciles et déshonorants, de la littérature professionnelle.

En 1924, comme on le sait, « le sens et l'amplitude » du mouvement poétique décrit dans la conférence de 1922 se précisent : « Symbolisme, cubisme, dadaïsme sont depuis longtemps révolus, le *Surréalisme* est à l'ordre du jour et Desnos est son prophète[183] ». Le surréalisme est désormais promu comme l'aboutissement naturel d'un mouvement continu, né de la nécessité historique et des conflits qui ont neutralisé les derniers dadaïstes et autres prétendants à la pointe de l'avant-garde, notamment les héritiers de « l'esprit nouveau » apollinairien, Dermée et Goll. Breton semble, dans cette conférence, « parle[r] pour la postérité, plus encore que pour le présent[184] », infléchissant consciemment l'histoire dans le sens d'un « après Apollinaire » définitif et radicalement différent par rapport à la période précédente de tâtonnements et d'innovations douteuses. Le sens du « nouveau » et du « moderne » s'est du même coup déplacé, voire neutralisé, en dehors des formes pures ou de la fascination pour la technologie et la science, en dehors même du monde extérieur réel et de la possibilité d'une intervention directe[185].

Dans la préface à *L'Anthologie de la nouvelle poésie française* (1924), Philippe Soupault témoigne de l'interrogation permanente de l'avant-garde sur « l'esprit moderne », en même temps que de son incapacité à le définir :

---

[183] Article sur Desnos paru dans *Le Journal littéraire* du 5 juillet 1924, p. 13. *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 473.

[184] Marie-Louise Lentengre, *Apollinaire et le nouveau lyrisme*, *op. cit.*, p. 32 et suiv. Selon Lentengre, cette lecture surréaliste qui relègue Apollinaire parmi les rangs des précurseurs a beaucoup contribué à la vulgate historique de la période (*id.*, pp. 19-27).

[185] « Ce monde, dans lequel je subis ce que je subis (n'y allez pas voir), ce monde moderne, enfin, diable ! que voulez-vous que j'y fasse ? » *Manifeste du surréalisme* (1924), *Œuvres complètes* I, p. 345. À ce propos, Laurent Jenny note la « contradiction entre détermination passive et engagement actif, bien distincte de l'opposition entre révolte et révolution à quoi on l'a souvent ramenée » (*Je suis la révolution*, *op. cit.*, p. 67).

> Pour expliquer un certain état d'esprit, il était d'usage en 1820 et dans les années qui suivirent, de parler d'un soi-disant mal de siècle... En 1920, nous avons entendu parler à notre tour d'un « esprit moderne ». On aimait un tableau, une machine, un poème, un système philosophique et mathématique, parce qu'il était dans l'esprit moderne. Cet esprit, beaucoup d'esthéticiens se sont efforcés en vain de le définir. Ils ont voulu alors se situer, mais sans plus de succès. Nous n'essaierons pas à notre tour. Le plus sage et le plus prudent serait d'ailleurs de procéder par négations. Exemple : ce poème n'est pas « esprit moderne ». Qu'un lecteur ou un spectateur interroge, nous resterons cois devant ce pourquoi et pourtant il est indiscutable que cet esprit existe[186].

L'échec du Congrès de Paris est révélateur moins d'une faiblesse de l'idéologie avant-gardiste, qui se serait cantonnée dans le domaine esthétique, comme on l'a souvent affirmé, que de cette impossibilité à définir « l'esprit nouveau » ou « moderne ». S'il y a un point de convergence des tendances qui se réclament de cet esprit au lendemain de la guerre, il n'est pas sur le plan esthétique ou sur celui de l'action, mais comme on vient de le voir, au niveau des exigences éthiques.

Nous passerons dans la dernière partie de cette étude à l'analyse des exigences éthiques incarnées dans « l'art de vivre » défini par *L'Esprit nouveau.* Avant de passer à cette discussion, il est nécessaire cependant de saisir les implications du profil sociopolitique de la revue. Ce profil non seulement révèle d'autres aspects de la dimension paradoxale du programme de *L'Esprit nouveau* que j'ai esquissée dans la première partie, mais permet aussi de mesurer l'importance des déplacements dans la conceptualisation de la notion d'« esprit nouveau » de 1898 à 1925. Nous verrons en effet que deux grands modèles d'un mode d'être individuel et collectif s'affrontent dans la revue. Ceci confirme par ailleurs le verdict de *La N.R.F.* au sujet de la viabilité au début des années 1920 d'un « esprit nouveau » qui se réclame de Whitman et de Thoreau[187].

---

[186] Cité par Michel Collomb, *La littérature art déco, op. cit.*, p. 18.

[187] Voir ci-dessus, p. 158, la critique de Crémieux au sujet de la parution de *Désobéir* de Thoreau en 1921.

3. « ARCHITECTURE OU REVOLUTION ? »

Entre technocratie et humanisme : réflexions économiques, sociales et politiques de *L'Esprit nouveau*

La proposition d'Ozenfant et de Le Corbusier, lors de conseil d'organisation du 27 août 1920, d'une collaboration avec *Le Producteur*, organe d'orientation syndicaliste néo-saint-simonienne, se heurte au refus méfiant de Dermée qui invoque la séparation des sphères artistique et politique[188]. Le programme de la revue *Le Producteur* avait de quoi attirer les directeurs de *L'Esprit nouveau.* Sa tâche la plus générale était la légitimation de la figure de l'intellectuel-producteur animé par un esprit d'action, en dehors de tout parti pris social et politique, ses principaux collaborateurs, Henri Clouard et Gilbert Maire, ayant pris part à l'organisation du syndicalisme intellectuel des *Compagnons de l'Intelligence* et de la *Confédération des Travailleurs Intellectuels. Le Producteur* proposait « des *analyses sociales exactes*[189] » sur les conditions de la production aux entrepreneurs de tous métiers, mais aussi des études sur la psychologie et la morale du producteur, dont la figure principale était l'industriel[190]. La revue s'érigeait en organe protecteur de la vie publique et de sauvegarde de la culture, s'appuyant,

---

[188] « D. [Dermée] ne conteste pas l'intérêt de cette revue qu'il s'agira de suivre avec attention et de signaler aux lecteurs de *L'Esprit nouveau*, mais il présente à cette proposition les objections suivantes. *Le Producteur*, organe des Compagnons de l'Intelligence, est une revue d'orientation politique très caractérisée. Or *L'Esprit nouveau* étant une revue d'esthétique ne doit pas se jeter dans la mêlée politique ni d'un côté de la barricade, ni de l'autre. D'autre part, *Le Producteur* est actuellement très mal mis en vente et en tout cas ne vise qu'une certaine clientèle, surtout parisienne. [...] Enfin l'esthétique du *Producteur* est celle de Pierre Mille et de Clouard, c'est-à-dire qu'elle se trouve aux antipodes de celle de *L'Esprit nouveau*[188]. Procès-verbal de la séance du 27 août 1920, revu le 3 septembre 1920 [FLC A 1-15-454]. Henri Clouard (1899-1974) - journaliste et critique littéraire proche de l'Action française de Maurras.

[189] Gabriel Durquet, « Présentation du programme », *Le Producteur. Revue de culture générale appliquée. Crédit, assurance, industrie, agriculture, sciences, lettres*, n° 1 (juin-août 1920), p. 5.

[190] « [L]a petite phalange de financiers, d'hommes d'affaires et d'intellectuels qui en 1920 créa la revue *Le Producteur* n'était point socialiste. Elle se plaçait sous l'égide de Saint-Simon, mais elle retenait du Saint-Simonisme la partie proprement économique, bien plutôt que les théories sociales. Son apologie du "producteur" rendait un tout autre son que celle de Georges Sorel, car, pour elle, le producteur, ce n'était plus l'ouvrier manuel de la grande industrie, mais le chef d'entreprise, le lanceur d'affaires et le conducteur d'hommes, et par là elle se rapprochait de la doctrine individualiste. » Gaëtan Pirou, *Les doctrines économiques en France depuis 1870* (1925), version électronique disponible sur http://classiques.uqac.ca/, consultée le 14 février 2009.

comme *L'Esprit nouveau*, sur les arguments de la connexion des différentes élites – producteurs, savants, écrivains et inventeurs – et de l'accord entre l'industrie, les mœurs, l'éducation et la production modernes.

Cet épisode, qui est un témoignage révélateur sur ce qui a été souvent interprété, au sujet du modernisme, soit comme un défaut (manque ou erreur) de conscience institutionnelle, soit comme l'évacuation totale de l'histoire sous les dehors d'une esthétique formaliste et impersonnelle, pose le problème de l'orientation sociopolitique paradoxale de la revue. Celle-ci est redevable tant aux trajectoires individuelles des directeurs et des collaborateurs qu'au contexte idéologique dont elle est issue. Il indique en outre qu'une possible filiation avec « l'esprit nouveau » défini par Bazalgette est à chercher peut-être moins au niveau de la partie artistique de la revue, qu'au niveau de sa position sur les questions économiques, sociales et politiques et sur le rôle de l'architecte dans la société.

L'une des critiques les plus acerbes de cette dimension de *L'Esprit Nouveau* et du dogmatisme du modernisme des années vingt est due au critique d'art Yve-Alain Bois. À l'occasion d'une comparaison entre le programme de la revue *i10* (1927-1929) à vocation internationale (le *i* est d'ailleurs une abréviation d'« internationale ») et celui de ses deux prédécesseurs aux ambitions analogues, *L'Esprit nouveau* et *De Stijl* (1917-1932)[191], Bois dresse le tableau d'une époque frappée de rigidité :

> D'un côté le juste milieu néo-académique, de l'autre le dogmatisme d'une clique. Tel est le choix que semble offrir à leur lecteur (avec plusieurs dégradés entre ces deux extrêmes) toute la panoplie des petites revues des années 1920 (*L'Esprit nouveau* accomplissant ce prodige de combiner ces deux positions incompatibles, car ses thèses concernant l'architecture ou l'urbanisme, véritable exception dans le programme général, seront à la fois très rigides et très avancées).

La spécificité de la revue *i10* et sa valeur de modèle résident, selon Bois, dans l'attitude précise de la revue : « à savoir non seulement son intérêt pour la chose politique et

[191] « La leçon de i10 », *i 10 et son époque*, cat. exp., Institut Néerlandais, 1989, pp. 7-13.

l'extraordinaire acuité des analyses qui en seront données, mais la conscience très nette qu'on ne peut opérer dans le domaine de la culture sans toucher au même moment la question politique ». À l'opposé de cette revue militante, ouverte[192], plus proche de ses consœurs *Die Aktion* et *Ma*, la seule formule « sciences morales et politiques » affichée par *L'Esprit nouveau* indiquerait qu'elle se tient « à la stricte bienséance des débats académiciens ». Cette modération voisine de l'orthodoxie de l'ordre s'étend, selon le même critique, jusqu'au domaine littéraire :

> Et l'on pourrait faire la même démonstration pour ce qui concerne la littérature (même ligne mi-chèvre mi-chou, même condamnation des "outrances", par exemple dadaïstes, même désir d'un retour à la tradition "nationale", fût-elle une tradition de la rupture – mais alors il s'agit de l'arraisonner – avec des articles consacrés à Baudelaire, à Rimbaud, à Lautréamont, à Mallarmé).

Le jugement de Bois à l'adresse du manque d'engagement de *L'Esprit Nouveau* et de sa complicité avec l'establishment semble justifié[193]. Pierre Francastel, par ailleurs, avait très tôt souligné l'ambiguïté politique de Le Corbusier et ses positionnements naïfs et contradictoires par rapport à l'autorité[194]. Replacées avec plus de précision dans le contexte de l'époque, les implications sociopolitiques de la revue s'avèrent cependant plus ambiguës que ces critiques ne le laissent penser, plus rétives, en tout cas, aux généralisations et aux qualifications définitives. Comme on l'a vu pour Bazalgette, il est impossible d'isoler les

---

[192] Elle accueille Kandinsky, Mondrian, J.J.P. Oud, Moholy-Nagy, Ernst Bloch, Bart de Ligt, Walter Benjamin avec, au sommaire, de longs textes théoriques sur les arts plastiques comme sur la philosophie ou la politique, mais aussi sur la question littéraire, et des comptes rendus sur l'actualité. L'éditorial en néerlandais, allemand, français et anglais d'Arthur Müller Lehning annonce : « La revue internationale *i10* veut être un organe de toutes les manifestations de l'esprit moderne, une documentation de toutes les nouvelles tendances de l'art, de la science, de la philosophie, de la sociologie. Elle veut donner l'occasion de comparer un renouvellement dans un domaine avec ceux d'un autre terrain, et elle s'efforce d'atteindre une liaison aussi étroite que possible des différents domaines – ceci déjà en les réunissant en un seul organe. Comme cette revue ne défend aucune tendance dogmatique déterminée et ne représente ni quelque parti, ni quelque groupe, son contenu ne pourra pas toujours avoir un caractère absolument homogène et ce sera plutôt un foyer d'information qu'un organe au programme savamment soupesé. [...] » Vol. I, n° 1, p. 2. reproduit dans *i 10 et son époque*, *op. cit.*, p. 28.

[193] Soulignant la proximité d'intérêts entre la revue et les détenteurs du pouvoir économique et politique, Kenneth E. Silver mentionne que la revue aurait bénéficié d'une subvention de l'Etat tout au long de sa parution (*Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.*, p. 322).

[194] *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Minuit, 1956, pp. 30-40.

débats artistiques des débats idéologiques. Ceci est d'autant plus vrai dans le cas de l'épineux retour à l'ordre, question présente à chaque fois qu'il s'agit du cubisme et des courants post-cubistes comme le purisme. Des recoupements entre les deux types de débats sont bien réels, attestés par l'histoire en général et par l'histoire sociale de l'art en particulier. Il importe néanmoins de se garder de confondre les deux types de phénomènes et de ne pas réduire les débats et la production artistiques à un pur reflet ou distorsion des idées politiques. Les appréciations contradictoires et perplexes que cette revue a suscitées jusqu'à maintenant peuvent servir de signe d'interrogation, sinon de preuve, en faveur d'une complexité dont les jugements binaires (droite/gauche, académique/non-académique, réactionnaire/ progressiste), peu perméables aux nuances, ne rendent pas entièrement compte.

Les aspects de la revue sur lesquels vont porter les pages suivantes mettent en avant notamment la filiation avec « l'esprit nouveau » internationaliste et pacifiste présent chez Bazalgette, mais aussi ce qui, dans la revue, s'en éloigne. Ce qui m'intéresse ici est moins la revue en tant qu'organe du purisme, sous l'emprise exclusive de ses deux directeurs, que la revue comme voix plurielle, espace où, en l'absence d'un groupe homogène, foisonnent les références contradictoires à effets de polyphonie. Une analyse de la revue dans son ensemble, plutôt qu'une étude axée uniquement sur les positions d'Ozenfant et de Le Corbusier, est plus propice ici à rendre compte du faisceau d'idéologies et théories contradictoires qui la traversent[195].

Malgré les protestations de Le Corbusier sur le caractère politiquement neutre de ses activités, la revue *L'Esprit nouveau* nourrit une réflexion sociopolitique qui oscille entre une

---

[195] M. Tafuri insiste sur le fait que « ideology never acts as a 'pure' force. [...] One could say that ideologies acts in groups [*per fasci*] and expand in a capillary fashion in the construction of the real ». Selon l'historien et théoricien de l'architecture, « if Power – like the institutions in which it incarnates itself – "speaks many dialects", the analysis of the "collision" among these dialects must then be the object of historiography ». L'œuvre de Le Corbusier est, pour lui, un parfait exemple de cet entrelacement d'idéologies. Cf. « The Historical "Project" », in *The Sphere and the Labyrinth*, *op. cit.*, pp. 8-10, 17.

position internationaliste, pacifiste, hostile aux idéologies et en quête de justice sociale, et la défense de la technocratie et du taylorisme, débouchant sur une position élitiste et autoritariste favorable au renforcement des hiérarchies. L'une ou l'autre de ces positions a été jusqu'à maintenant mise en avant selon le type d'approche consacré à la revue : les adeptes d'une lecture formaliste ont prêté à ses directeurs un certain universalisme doublé, pour Le Corbusier, d'une naïveté politique, alors que les tenants d'une lecture plus contextualisante ont surtout retenu sa complicité avec les normes conservatrices et disciplinaires du retour à l'ordre, confirmée par exemple par la critique du modernisme « négatif » et anarchique des années précédant la guerre[196].

Connue aujourd'hui notamment grâce aux travaux de Mary McLeod[197] sur les rapports qu'entretiennent idéologie politique et formes culturelles dans l'œuvre et la pensée de Le Corbusier, cette dimension paradoxale de la revue lui a valu à son époque de violentes critiques et les étiquettes réductrices de « cheval de Troie du bolchevisme » ou, à l'opposé, d'organe du capitalisme[198]. Il s'agira ici de donner un aperçu de quelques-unes des différentes formes par lesquelles la réflexion politique s'insère dans la revue. Celles-ci vont du projet de collaboration avec *Le Producteur*, à l'unique numéro d'une version de la revue uniquement consacrée aux questions économiques ; de collaborateurs venus d'horizons aussi divers que ceux des revues *Le Producteur* ou *Europe* aux références qu'ils invoquent, Rathenau, Wilson ou Lénine, Renouvier ou Saint-Simon. Comme l'a montré Mary McLeod, l'ambivalence des discours de *L'Esprit nouveau* sur le politique tient largement à sa visée principale qui était de

---

[196] Pour une mise au point du positionnement de Le Corbusier à partir des années vingt, cf. J.-L. Cohen, « Droite-gauche : "invite à l'action" », *Le Corbusier, une encyclopédie*, *op. cit.*, pp. 309-313.

[197] « Urbanism and Utopia: Le Corbusier from Regional Syndicalism to Vichy », Ph.D. diss., Princeton University, 1985. Une partie de cette thèse à été publiée dans « 'Architecture or Revolution': Taylorism, Technocracy, and Social Change », *Art Journal*, 43, n° 2 (été 1983), pp. 132-147. Pour un résumé des positions idéologiques de Le Corbusier dans les années 1920, voir, du même auteur, l'article « Taylorisme », in *Le Corbusier, une encyclopédie*, *op. cit.*, pp. 397-400.

[198] Cf. Alexandre de Stenger, *Le Cheval de Troie du bolchevisme*, Bienne, Eds. du Chandelier, 1931 ; Camille Mauclair, *L'Architecture va-t-elle mourir ? La crise du "panbétonnisme intégral"*, Nouvelle Revue Critique, 1933.

réformer « la chose sociale » sans passer par le système politique, critiqué pour sa corruption et considéré dans son autonomie par rapport aux champs de la productivité économique. D'autres aspects auxquels je m'attache ici, dont certains encore peu explorés, renforceront cette ambivalence et contribueront à la nuancer.

Dans le numéro qui marque le bilan de la première année d'activité de la revue, une note de la rédaction précède un article de Robert Chenevier sur le président américain Wilson :

> Quelques-uns de nos lecteurs ont témoigné de la surprise de voir l'*Esprit Nouveau* s'intéresser aux questions économiques et sociologiques. L'*Esprit Nouveau* veut être la grande *Revue de connexion* des gens qui pensent, le lien entre l'élite des spécialistes ; elle veut être complète. Qui peut aujourd'hui ne pas s'apercevoir que tout se tient plus que jamais et que les questions de l'esprit dépendent étroitement de la chose sociale. (« Wilson et l'humanisme français », *EN*, n° 11-12, nov. 1921, p. 1223)

Cet intérêt ne saurait en fait étonner, car il émane principalement de la part de celui qui affirme dans son livre *Vers une architecture* (1923) l'interdépendance étroite du problème de l'habitation et du « rouage social ». Le Corbusier appelle dans son livre à une amélioration des conditions sociales et économiques par l'application des nouvelles techniques industrielles en architecture. « L'équilibre des sociétés est une question de bâtiment » résumait-t-il le « problème de l'époque » dans le n° 13 (p. 1542). Le résultat, des maisons moins chères, plus pratiques et accessibles à tous, ferait l'effet d'une vraie réforme sociale ; la « machine à habiter » annonce le coup de grâce aux valeurs bourgeoises. Repensant le statut de l'architecte en fonction de ses implications sociales, Le Corbusier agit pour mettre en place le cadre nécessaire à sa collaboration avec les professionnels de l'industrie et les experts économiques. L'ouverture de la revue à ces champs d'activité – marquée à partir du n° 4 par un changement de sous-titre qui voit *L'Esprit nouveau* devenir « Revue Internationale de l'activité contemporaine » (*ill.* 2) – répond au désir de l'architecte de s'allier activement avec « l'élite des spécialistes », élite qui représente, en dehors du milieu des artistes, le principal

interlocuteur visé par les directeurs de la revue. Cette ouverture correspond en outre à une vision qui projette la figure de l'architecte dans le rang des producteurs actifs de la société au moyen d'une opération de rationalisation du travail intellectuel à laquelle le taylorisme et le fordisme fournissent alors les principaux éléments[199]. Ozenfant et Jeanneret se font les promoteurs des valeurs d'efficacité, de rendement, de rationalité et d'économie dès leur manifeste commun *Après le cubisme* (1918) : « L'instinct, le tâtonnement, l'empirisme sont remplacés par les principes scientifiques de l'analyse, par l'organisation et la classification » (*AC*, p. 44). Leur revue se met par la suite au service de cette « révolution mentale » que représente le taylorisme aux yeux de son inventeur, l'ingénieur américain F.W. Taylor, et qui comprend désormais tout le processus de modernisation de la société : révision des mentalités mais aussi rénovation des valeurs politiques, économiques et sociales.

Le premier responsable des rubriques « économique » et « sociologique », Robert Chenevier, configure les principales préoccupations de la revue en réponse à l'actualité économique et politique de l'époque : la défense de l'internationalisme, la dénonciation de l'injustice dans la distribution des profits, la critique du système financier et de l'opportunisme politique, l'attaque des idéologies parasitant la conscience publique. Son article « La vie française » (*EN*, n° 6) est dirigé contre l'acharnement du gouvernement français à faire respecter le traité de Versailles (1919) et à récupérer la créance allemande, alors même que la politique française d'après la guerre, méfiante envers l'ancien ennemi dont elle redoute une nouvelle ascension, vise son affaiblissement économique et politique. Le salut de la France, avertit Chenevier, dépend entièrement de sa participation à la dynamique de la production et des échanges économiques internationaux. Dans le n° 23, un compte rendu du livre *Les illusions de la victoire* (*The Great Illusion*, 1910) du journaliste et écrivain

[199] Selon Carlo Olmo et Roberto Gabetti (*Le Corbusier e « L'Esprit nouveau »*, *op. cit.*), la contribution la plus importante de la revue a été cette redéfinition du travail intellectuel.

anglais Norman Angell[200], futur prix Nobel de la Paix (1933), rappelle aux lecteurs les erreurs du « nationalisme économique » pour réaffirmer l'importance de la coopération entre les nations dans la consolidation de la sécurité et de la prospérité collectives. L'idée de la non-coïncidence des frontières nationales et économiques, dans laquelle Norman Angell reconnaît, dès avant la guerre, une condition essentielle de la modernité, nourrit les convictions sociales et économiques de *L'Esprit nouveau.* Dénonçant l'incompétence et les intérêts privés des hommes politiques, Chenevier propose de transférer la responsabilité du redressement économique dans les mains de ceux plus aptes à en évaluer objectivement les problèmes et à servir les intérêts publics. Pour lui, tout comme pour les directeurs de *L'Esprit nouveau,* la reconstruction du pays et son redressement économique, de même que la résolution des problèmes sociaux qui en découlent, ne passent pas par le jeu d'intérêts politiques, mais par une analyse compétente et désintéressée de la situation économique internationale et interne et par une intervention commune des experts économiques, techniques et industriels, auxquels Le Corbusier désire adjoindre les architectes et les urbanistes.

Cette direction progressiste de la revue est renforcée dans les articles suivants par des prises de positions en faveur de l'arbitrage international (n° 15), du rapprochement économique avec la Russie (n° 9), d'une modification de la loi sur la propriété de la terre (n° 16), ainsi que par le soutien pour le Cartel des Gauches et le radical Edouard Herriot, vainqueurs aux élections du 11 mai 1924 (n° 24). On remarquera le profil humaniste et pacifiste de ces interventions, alors même que le climat politique de la France, dominé par la

[200] Angell tente de réfuter l'idée répandue associant l'expansion territoriale à la grandeur nationale, qui sert d'argument à la propagande impérialiste. On sait que les futuristes furent très critiques envers son livre. Sur les théories géopolitiques ayant contribué à l'apologie de l'impérialisme, cf. S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, *op. cit.*, pp. 224-227, 232-240. Il est intéressant de remarquer que l'on trouve dans la rhétorique de l'expansion les mêmes arguments utilisés par Bazalgette en faveur d'une notion d'autorité non dogmatique : le droit naturel et moral à la croissance et à l'épanouissement.

direction du Bloc national instauré au sortir de la guerre, rend suspect l'esprit internationaliste et pacifiste de la gauche.

Au fil des articles, Chenevier poursuit ses attaques contre l'opportunisme politique et le « machiavélisme » des affaires, au nom d'une démocratie respectueuse de l'égalité et de la justice sociale :

> Tandis que le peuple, conscient de son éloignement du pouvoir et ignorant des spéculations financières, ne voit dans les richesses minières ou industrielles de la France qu'une source de prospérité et de profits communs, d'autres calculent des dividendes, supputent des bénéfices, et mesurent des fortunes. Si bien qu'en fin de compte, l'émancipation démocratique et la carrière ouverte au talent aboutissent à ce résultat contradictoire : le servage du peuple au profit d'une ploutocratie anonyme et internationale. (« Les potasses d'Alsace », *EN*, n° 7, avril 1921, p. 777)

Associant la disproportion entre les conditions de la classe productrice et celles de la classe dirigeante à une perte des valeurs humanistes héritières des Lumières, Chenevier condamne « l'abâtardissement de l'esprit » d'une société qui poursuit son arrivisme dans l'indifférence à l'égard des ouvriers et dans le complet mépris des « travailleurs de la pensée[201] ». Sa défense d'une forme de vie et d'activité libre et fraternelle, capable de résister aux conséquences aliénantes du progrès économique et industriel, trouve écho dans la conception de la culture comme principe vital et volonté communautaire développée par Walter Rathenau dans un texte publié dans le n° 10 (« Critique de l'esprit allemand ») et extrait de son livre *La triple révolution* (1921). À l'intérieur même d'une revue qui promeut les valeurs de la rationalité scientifique et de l'organisation efficace du travail, s'opère ainsi la mise en procès d'une notion de progrès qui n'est plus assimilable aux œuvres civilisatrices et aux valeurs de la morale, mais uniquement au matérialisme et à l'inhumanité des affaires.

« La vérité, c'est que nous sommes pris dans un grand système économique qui n'a pas de cœur. » Rien d'étonnant dès lors à ce que la revue rende hommage à l'auteur de ces

[201] « Wilson et l'humanisme français », *EN*, n° 11-12 (nov. 1921), p. 1229. L'expression est proche de celle de « Travailleurs de l'Esprit », utilisée par Rolland dans la *Déclaration de l'Indépendance de l'Esprit* (1919) et perpétuée par Barbusse.

lignes, le président américain Woodrow Wilson[202]. Chenevier invoque plusieurs fois les efforts de cet « homme qui a compris le danger et qui n'a pas hésité à mener le bon combat en faveur du peuple contre les Magnats de la finance[203] ». Son successeur, Henri Hertz, consacre à son tour un court article dans le n° 22 à ce militant pour la paix et la solidarité, qui contribua à la création de la Société des Nations.

Cet internationalisme pacifiste est annoncé dans l'éditorial du n° 27 comme « l'esprit nouveau » en politique :

> Il semble qu'un esprit nouveau se fasse jour en politique ; et qu'à la politique de force tente de se substituer une politique de bienveillance, de collaboration et de respect du voisin. Nous en noterons soigneusement les essais et les effets. (Ozenfant et Jeanneret, « N° 27 et suivants », *EN*, n° 27, nov. 1924, s.p.)

Neuf pages sont consacrées dans la nouvelle rubrique « Ephémérides » de cet avant-dernier numéro à l'esprit politique nouveau qu'incarnent les trois mots d'ordre du discours d'Edouard Herriot à l'Assemblée de la Société des Nations le 6 septembre 1924 : arbitrage, sécurité, désarmement. De larges extraits de son discours figurent dans ce dossier de la paix, à côté d'extraits du discours tenu à la même occasion par le chef du gouvernement anglais Mac Donald, de coupures de journaux sur le protocole de Genève, sur l'évolution du conflit anglo-turque et sur la reprise des relations avec l'Allemagne et la Russie. La reconnaissance des Soviets par la France et la défaite du parti travailliste de Mac Donald aux élections anglaises sont les deux faits qui marquent les « Ephémérides » du dernier numéro. Les directeurs reproduisent même les télégrammes échangés entre Herriot et les ministres russes Rykov et Tchitcherine (n° 28, janv. 1925, p. 2321)[204].

---

[202] Wilson, *La nouvelle liberté*, cité par Chenevier, « Wilson et l'humanisme français », *EN*, n° 11-12 (nov. 1921), p. 1224.
[203] « Les potasses d'Alsace », *EN*, n° 7 (avr. 1921), p. 786.
[204] Dans le même esprit, un article d'Emmanuel Siblik présente le président tchèque Masarik comme un militant pour une « conscience mondiale commune » (*EN*, n° 10, juillet 1921).

À l'occasion de la mort de Lénine, paraît dans le n° 21 un portrait signé par Henri Hertz. Ce fait est moins surprenant si l'on considère la réception de la révolution russe de 1918 dans les milieux intellectuels français. « Interprétée comme l'aboutissement de la tradition du pacifisme, de l'internationalisme, de l'humanitarisme, la révolution soviétique a été ressentie à ses débuts, par bien des esprits "progressistes", comme l'annonce de la prochaine fraternité universelle. Elle accomplissait en quelque sorte la Révolution française qui n'avait consacré que la seule bourgeoisie[205] », précise Géraldi Leroy. On sait qu'Anatole France salua, par plusieurs appels, le nouveau régime (*Salut aux Soviets*, août 1922), ce qui lui valut l'admiration de *L'Humanité* et que Romain Rolland, emporté par l'idée de la Révolution russe, lança un message *A la Russie libre et libératrice.*

Manifeste chez Chenevier et chez Rathenau, la veine idéaliste et éthique prédomine dans une série d'articles où Henri Hertz, futur collaborateur à la revue *Europe*, entreprend l'analyse de la conscience publique sous la république[206]. Compromis par le système parlementaire, le suffrage universel conduit, constate Hertz, au paradoxe d'une conscience publique qui délègue son pouvoir et ses responsabilités alors même qu'elle croit exercer sa liberté par le vote. « Roi-fainéant » d'une république en passe de perdre son âme, le peuple se contente alors de la « liberté d'esclaves » où le réduisent les discours intéressés des « politiciens ». Ce double phénomène explique le dérapage progressif d'une politique qui a renoncé à servir le peuple pour s'exercer en un instrument redoutable de contrôle. La mise en cause des effets pervers du système représentatif, objet de préoccupation constant de la philosophie politique depuis la naissance de la république[207], se double d'un avertissement

---

[205] Géraldi Leroy, *Les écrivains et l'histoire 1919-1956*, Nathan Université, 1998, p. 8.

[206] « Balbutiements de l'esprit politique », *EN*, nos 21, 22, 24, mars, avril, juin 1924. Sur Henri Hertz, on pourra consulter *Europe*, n° 489 (janv. 1970).

[207] Charles Renouvier remarque que « le sens de la République a été faussé » par le suffrage universel et par la « haute comédie parlementaire où le sort d'un portefeuille est en jeu ». *Manuel Républicain de l'homme et du citoyen*

sur les formes extrêmes et totalisantes engendrées par « l'esprit politicien », preuve de la clairvoyance précoce d'Hertz face au danger fasciste :

> tyrannie contre-révolutionnaire, par des fascismes, ou tyrannie révolutionnaire par des dictatures communistes, peu importe. L'une et l'autre attestent l'immense délabrement de la liberté, la lacune effrayante où sombre le jugement public. (« Balbutiements de l'esprit politique », *EN*, n° 21, mars 1924)

Une dimension essentielle de l'esprit de la revue, déjà soulignée par Carlo Olmo et Roberto Gabetti[208], se cristallise ainsi dans les articles d'Henri Hertz qui défend un « esprit politique » ennemi de l'inertie et des servitudes de l'esprit, ni individualiste ni collectiviste : le refus des idéologies, des « dogmes sans vie » qui s'emparent d'une opinion publique insuffisamment éduquée et dépourvue de « foi civique ».

Ces positions valurent à Le Corbusier d'être violemment critiqué et à sa revue d'être taxée d'organe de propagande bolcheviste. La position de la revue sur la propriété de la terre, favorable à une limitation de ce droit, n'allait pas non plus dans le sens des partisans du capitalisme. *L'Esprit nouveau* avait en effet, et a encore, de quoi contrarier son public.

Renouvier *vs* Saint-Simon

Une façon, bien que sommaire, de mesurer l'ambivalence interne de la revue est de confronter deux points de référence invoqués dans les articles de cette section : Charles Renouvier (1815-1903) et Henri de Saint-Simon (1760-1825), soit deux pensées du socialisme qui divergent sur le rapport de forces entre l'individu et la communauté.

Redevenu d'actualité depuis une dizaine d'années seulement, Renouvier a été l'un des maîtres de la philosophie du XIX[e] siècle et le directeur, à partir de 1872, de la revue *La*

[1848]. Nouvelle édition publiée avec une Notice sur Charles Renouvier, un commentaire et des extraits de ses œuvres éditée par Jules Thomas chez Armand Colin, 1904, reproduction facsimilé Genève, Slatkine reprints, 2000, pp. 64-66.

[208] *Le Corbusier e « L'Esprit nouveau »*, *op. cit.*, pp. 64-66.

Critique philosophique qui traitait de philosophie et de science, ainsi que de l'actualité politique nationale et internationale. L'influence de celui qui fut « le maître le plus écouté des jeunes universitaires[209] » à la fin des années 1870 n'a cessé d'augmenter au cours des deux décennies suivantes. Auteur d'un *Manuel Républicain de l'homme et du citoyen* (1848) où il plaide pour la justice sociale et pour l'intervention de l'état dans la gestion des abus provoqués par les droits, sans jamais pourtant faire prévaloir la politique sur la morale, Renouvier est aussi connu pour le « néocriticisme » qu'il élabore dans la deuxième partie de sa vie.

Préoccupé d'élaborer les fondements théoriques et pratiques de la république, Renouvier tente de fonder le politique sur une théorie rigoureuse de l'éthique. Tout son système philosophique – comprenant une métaphysique, une théorie de la connaissance et une éthique – est construit autour de la liberté et du choix de l'individu, considéré au fondement de toute organisation ou société et préambule nécessaire à la constitution politique, cette dernière devant être envisagée, selon Renouvier, dans la continuité et le respect de la morale individuelle. Cet intérêt constant pour la morale et la justice le rend critique envers l'idée de nécessité historique et de progrès au sens d'avancement prédéterminé, ce qui le conduit à contester dans les années 1870 les théories évolutionnistes et à critiquer les diverses utopies progressistes du XIX[e] siècle. Contre celles-ci, Renouvier soutient le caractère immanent, contractuel et social de la morale. La morale est envisagée uniquement à partir de la liberté de la personne évoluant dans différents milieux[210]. Préoccupé des droits et de la dignité de la personne en même temps que du devoir de la société envers ses membres et, réciproquement, des citoyens envers elle – droits et devoirs

---

[209] A. Jacob, « La philosophie d'hier et celle d'aujourd'hui », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 6 (1898), p. 170. Cité par Laurent Muchielli, *La Découverte du social*, *op. cit.*, p. 91.

[210] Cf. Laurent Muchielli, *La Découverte du social*, *op. cit.*, pp 92-94. Voir aussi D. Becquemont et L. Muchielli, *Le Cas Spencer. Religion, science et politique au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1998, pp. 275-296.

qu'il tient pour inséparables –, Renouvier s'oppose ainsi au collectivisme autoritaire[211] vers lequel évolue le saint-simonisme dont il avait connu l'influence pendant sa jeunesse. Du saint-simonisme, il retient cependant l'idée que la société entière doit travailler à l'amélioration des conditions morales et physiques des plus pauvres, à travers l'organisation la plus appropriée.

L'arrière-fond d'utopie saint-simonienne qui nourrit la pensée de Le Corbusier est confirmé par le fait que, dans une note du n° 11-12, la rédaction de la revue recommande la lecture du *Producteur*. On a vu qu'une forme de coopération entre les publications avait même été envisagée par les deux principaux animateurs de *L'Esprit nouveau*. Ozenfant découvre avec surprise la proximité des vues des deux publications, lorsqu'il envoie à Le Corbusier le deuxième numéro du *Producteur* :

> Donc accord possible et même entente étroite car nos idées complètent les siennes et notre programme le sien ; l'esprit qui le conduit peut vous plaire et quant à moi j'y trouve beaucoup de similitude avec mes idées propres sur les choses sociales : je ne me savais pas St Simonien[212].

À l'idée d'une collaboration réussie entre les deux publications, Ozenfant ajoute même, dévoilant l'ambition de ses projets : « on embrasserait à peu près avec nos deux revues l'ensemble de l'activité supérieure de l'homme ». Cet intérêt explique la présence dans le sommaire du n° 8 de Francis Delaisi[213], théoricien économiste et collaborateur au *Producteur*.

Le parallèle de ces deux conceptions divergentes de la société, la première axée sur l'égalité et la justice, la seconde orientée vers la syndicalisation et le corporatisme se traduit dans la distance qui sépare la position d'Henri Hertz ou de Robert Chenevier du rêve technocrate nourri en même temps dans la revue, surtout par Le Corbusier. Si les premiers

---

[211] Dans le *Manuel* de 1848 déjà, Renouvier désapprouve le socialisme autoritaire, déclarant faire « abstraction des écoles qui, cédant plus que de raison au premier entraînement de cette foi nouvelle, sacrifient la liberté des personnes à l'unité de l'Etat qu'elle veulent absolue » (*op. cit.*, p. 57).

[212] Lettre d'Ozenfant à Jeaneret du 6 août 1920 [FLC E2-17-395].

[213] Avec un article sur les impasses de la politique monétaire française de l'après-guerre.

déplorent la perte des valeurs humanistes sous les effets de l'industrie et du capitalisme et appellent à une participation plus marquée de l'individu dans la vie civile, le second est préoccupé plutôt de rendement productif, d'expertise professionnelle et va jusqu'à regretter la faiblesse du pouvoir exécutif qu'il souhaiterait plus proche des modèles de Colbert ou de Napoléon. Son choix débouche sur une position élitiste et autoritaire, liée à « une idée monothéiste du pouvoir[214] » exclusive des différences, que l'on lui a beaucoup imputée par la suite[215], tandis que la société des classes dirigeantes et professionnelles à laquelle il aspire, si elle ne se confond pas avec la « ploutocratie financière » dénoncée par Chenevier, renforce encore plus la hiérarchie et la séparation des classes dont ce dernier fustige les effets.

Il s'agit ici d'une tension entre une réflexion sur les valeurs de la démocratie et sur les possibilités de penser ensemble politique et morale, et l'aspiration au contrôle et au pouvoir implicites dans la technocratie qui pense transcender la politique comme la morale, en vertu de leur autonomie réciproque. Si les deux ont en commun de viser le dépassement des conflits sociaux, leurs moyens diffèrent, comme le montre un article célèbre de Le Corbusier, intitulé « Architecture ou révolution ? » (*VA*, pp. 225-243).

Là aussi, les commentateurs sont généralement divisés dans deux camps. On y trouve d'un côté ceux qui croient à l'universalisme de l'architecte faisant appel à une réforme des mentalités qui rendrait inutiles les violences révolutionnaires, mais conduirait dans le fait

---

[214] M. Tafuri, « "Machine et mémoire" : The City in The Work of Le Corbusier », *op. cit.*, p. 208.

[215] Depuis Pierre Francastel au moins, l'utopie de l'ordre de Le Corbusier n'a pas fini de susciter les analogies avec l'univers concentrationnaire. Il est d'ailleurs critiqué par la gauche dès son projet pour une Ville contemporaine de 4 millions d'habitants en 1922. « De fait, la réalisation des projets totalisants de Le Corbusier suppose qu'un régime totalitaire les applique. Mais au-delà, les utopies corbuséennes présentent une structure étrangement semblable à celle du totalitarisme : régime du discours qui se dit révolutionnaire et fait table rase du passé, et s'attache à la création d'un "homme nouveau" dans un Etat délivré de la division », C. Lefont, *Essai sur le politique*, cité par Alain Guiheux, « L'Architecte de l'univers » in *La Ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, sous la direction de Jean Dethier et Alain Guiheux, Eds. du Centre Pompidou, 1994, p. 292. Le modernisme en général a été souvent associé aux totalitarismes à cause de son aspiration à un ordre rigide, autoritaire, fermé à l'évolution. Sur cette tendance interprétative du modernisme, ses excès, ses inconsistances historiques, voir A. Eysteinsson, *The Concept of Modernism*, *op. cit.*, pp. 14-18 et *passim*.

à des transformations des conditions de vie[216]. Dans l'autre camp, plusieurs y lisent la preuve éclatante d'une pensée antirévolutionnaire, qu'ils interprètent comme un signe de complicité avec l'autorité garante de l'ordre social et politique, caractéristique générale du retour à l'ordre[217]. La croyance à une révolution intérieure d'une part, précédant les changements extérieurs, ou concomitante de bouleversements sociaux, qui serait moins une révolution proprement dite mais l'introduction de nouvelles réalités comme solutions à d'anciens problèmes ; le renoncement à la révolution jugée inutile, donc discréditée, de l'autre. Alternative à la révolution ou son contournement, donc. De quelque côté que l'on se situe, il semble bien que la révolution, qu'elle serve l'ordre déjà créé ou un ordre à venir, a peu de chances de se réaliser comme événement extérieur, faute de vrai pouvoir subversif.

Mary McLeod a montré que, pour les adeptes du taylorisme et des méthodes industrielles, la justice sociale était garantie par la rationalisation technique, sans être dépendante de l'égalité matérielle. Selon McLeod, l'ambivalence des positions de la revue reflète les aspirations contradictoires entre lesquelles l'architecte lui-même était partagé. Motivés par l'idéal de l'homme de pensée et d'action engagé pour le bien public contre l'individualisme capitaliste, les actes et déclarations de Le Corbusier témoignent en même temps d'une aspiration conservatrice et antidémocratique pour plus d'ordre et d'autorité, ce dont il est par ailleurs conscient[218]. Adversaire des idéologies de toutes sortes, mais faisant de

---

[216] Simon Richards a attiré l'attention sur une conception de la ville qui serait, chez l'architecte, essentiellement apolitique : « Two things become evident. First, for all the technological idealism of his allies and the cities he designed for them, he was always more concerned with this as the foundation for a spiritual revival. This was most often collective and nationalistic, although it was often individual as well. Second, he always chose politics that were *anti*-political : Le Corbusier sought to harness political power to built cities in which politics – traditionally understood – had no part. [...] So although he considered politics, society and the city to be necessary in a functional sense, they were not an end in themselves. » *Le Corbusier and the Concept of the Self*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2003, p. 22.

[217] Voir, par exemple, K. E. Silver, *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.*, pp. 320-336.

[218] Cf. M. McLeod, « "Architecture or Revolution" : Taylorism, Technocracy, and Social Change », art. cité ; « Taylorisme », art. cité. Pour un plus ample exposé sur l'idéologie productiviste et tayloriste, cf. Charles S. Maier, « Between Taylorism and Technocracy : European Ideologies and the Vision of Industrial Productivity in the 1920s », in *Journal of Contemporary History*, vol. 5, n° 2 (1970), pp. 27-61.

la raison et de la productivité ses mots d'ordre, *L'Esprit nouveau* porte l'empreinte de cette double aspiration.

Malgré son caractère partiel et incomplet, cet examen permet de dégager des tensions internes à la revue. Nous verrons dans les parties suivantes que ces tensions fonctionnent à plusieurs niveaux dans ses domaines principaux d'intérêt : l'esthétique et les sciences. Elles réussissent à doter la revue d'une réflexivité interne à laquelle on n'a pas prêté toute l'attention qu'elle méritait. Pas assez amples et constantes pour qu'elles puissent faire fléchir le discours puriste de la raison, ces tensions tiennent quand même une part non négligeable dans l'économie d'ensemble de la revue.

À ne considérer que l'urbanisme et l'utopie technocrate de Le Corbusier, du projet de Bazalgette et jusqu'à l'entreprise d'Ozenfant et de Le Corbusier, « l'esprit nouveau » a changé radicalement, basculant du côté de l'autorité et de l'ordre. Dans la revue, il semble avoir remplacé ce qui était au début une écologie attentive aux différences par une standardisation hygiéniste valable tant dans l'ordre des objets qu'au niveau de la société. L'appel de l'architecte aux élites se nourrit maintenant de toutes les idéologies qui circulent dans les groupes technocrates du Paris des années 1920 (tradition saint-simonienne, syndicalisme, corporatisme)[219]. Le modèle organiciste qui sert de référence aux puristes a, en effet, peu de choses à voir avec la circulation et la porosité des limites présentes chez Bazalgette. Ce modèle semble plus proche d'une conception de la solidarité à laquelle ce dernier s'opposait justement :

---

[219] C'est dans la publication d'un tel groupe visant la régénération du pays grâce aux efforts d'une « élite industrielle d'intelligence, de talent, de caractère », le *Redressement français*, que Le Corbusier fait paraître son pamphlet *Vers le Paris de l'époque machiniste*. Plusieurs recherches ont retracé en détail les relations de Le Corbusier avec le syndicalisme régionaliste et les groupes technocratiques français. La meilleure analyse de ses rapports avec le monde technocrate reste celle de Mary McLeod.

> Une peinture est l'association d'éléments épurés, associés, architecturés.
> Une peinture ne doit pas être un fragment, une peinture est un entier. Un organe viable est un entier : un organe viable n'est pas un fragment. (Ozenfant et Jeanneret, « Le purisme », *EN*, n° 4, janv. 1921, p. 379)

Du syncrétisme des références en biologie et en sociologie qui avaient nourri « l'esprit nouveau » de Bazalgette, Ozenfant et Le Corbusier ne retiennent, en plus, à première vue, que la sélection naturelle de Darwin, qu'ils appliquent sans distinction à tous les « êtres organisés », sociétés, hommes ou objets, attirés par son côté civilisateur plutôt que par le vitalisme naturel :

> L'homme, les êtres organisés sont des produits de *sélection naturelle.* À travers toute l'évolution terrestre, les organes des êtres se sont de plus en plus adaptés, épurés et la marche entière de l'évolution est une fonction d'épurement. (*id.*, pp. 374-375)

> Tous les hommes ont un même organisme, mêmes fonctions.
> Tous les hommes ont mêmes fonctions.
> Le contrat social qui évolue à travers les âges détermine des classes, des fonctions, des besoins standard donnant des produits d'usage standard. (Le Corbusier, « Des yeux qui ne voient pas…III. Les autos », *EN*, n° 10, juillet 1921, p. 1141, repris dans *VA*, p. 108)

Replacé dans le cadre de la revue et des autres activités dont elle se fait l'écho, cet « esprit nouveau », qu'il ne faudrait pas confondre avec le purisme et avec l'esthétique de la reconstruction d'après la guerre à laquelle il est souvent réduit, révèle toutefois ses contradictions constitutives. La revue met en scène la confrontation des discours contradictoires et, en apparence, incompatibles.

Ce parcours a révélé que la notion d'« esprit nouveau » correspond à plusieurs configurations entre l'esthétique, le social et le politique. Au début des années 1920, des échos retentissent encore des grands débats de la fin du XIX^e^ siècle sur le sort de la République, tiraillée entre une politique fondée sur l'éthique et une vie économique autonome, tandis que le rêve d'une internationale pacifique est plus présent que jamais. Un glissement de taille s'est opéré, effectuant le passage du poète-mage qui survit encore dans les conceptions de Bazalgette à la figure du producteur présente dans *L'Esprit nouveau.*

Cette figure du producteur révèle cependant une physionomie aux traits multiples et irréductibles, ayant plusieurs modèles d'action. L'un d'entre eux est celui de l'expert intervenant, de façon pragmatique, selon les urgences du jour, alors qu'un autre s'inspire du beylisme et vient s'ajouter au substrat romantique de l'éducation de Le Corbusier[220]. Il est intéressant de savoir que Le Corbusier a gardé une coupure de journal concernant l'article « La signification de Stendhal » publié par Henri Clouard dans *Le Producteur*[221]. En outre, le premier numéro de cette revue contient une étude du type psychologique du producteur dans laquelle Le Corbusier, ancien industriel devenu architecte, devait assurément se reconnaître. L'article souligne le rôle du producteur en tant qu'arbitre et législateur des conflits sociaux, mais offre aussi une analyse de l'imagination créatrice impliquée dans toutes les étapes de la production. Nous trouvons ici l'idée d'une imagination portée vers l'action et commune au producteur et à l'artiste :

> C'est cette intuition initiale et primordiale qui constitue essentiellement l'apport du producteur. [...] [L'usine] n'était pas encore réalisée, son emplacement futur n'était encore que rocs et broussailles, et cependant, en un certain sens, elle existait déjà, elle existait comme état de conscience, comme sentiment ; mais ce qui la distinguait des autres sentiments, des autres états de conscience, c'est qu'elle contenait en soi une virtualité d'actes enchaînés et coordonnés, une virtualité, par conséquent, de raisonnement et de calculs, un monde enfin de pensée et d'efforts immédiatement reconnus comme logiques et possibles. [...] Image globale, confuse, indécise et cependant chargée de certitudes. Tout ce qui a encore de l'avenir pour l'action, et peut-être un avenir bien lointain, est un présent pour l'imagination. [...] Qu'est-ce que donc qu'un producteur ? *C'est celui qui, par une vue synthétique et instantanée de toutes les conditions de réalisation d'une œuvre technique, se met à même d'en diriger l'exécution, et dont l'imagination, par conséquent, est capable de concevoir en une minute ce qu'il faudra peut-être des années pour accomplir.* [...] Peut-être, ce sentiment initial [qui, selon Claude Bernard, inspire et guide toute découverte], faudra-il le qualifier d'*esthétique*, y discerner une appréciation immédiate du probable, comparable à l'instinct qui conduit le crayon de l'artiste vers la réalité des formes ou son pinceau vers celle des couleurs[222].

---

[220] Cf. Paul Venable Turner, *La formation de Le Corbusier : Idéalisme et Mouvement moderne*, Macula, 1987.

[221] [FLC A2-15-244]. On peut y lire : « Il faut que l'objet de l'expérience ait une sérieuse valeur générale [...]. Avoir l'expérience directe de son temps : inscrivons donc cette règle de l'art sur les tablettes de l'historien des mœurs. [...] C'est ici qu'intervient l'exhortation stendhalienne : un individu, soit ! mais qu'il honore le titre d'homme : la formule est de nous. [...] Une Sansévérina, un Julien Sorel montrent une spontanéité, la création incessante d'une vie qui s'observe et se connaît en agissant ».

[222] Ferdinand Gros, « Le producteur », *Le Producteur*, n° 1 (juin-août 1920), pp. 18-20.

Il ne serait pas exagéré de dire que la revue *L'Esprit nouveau* est entièrement marquée par cette conception de l'imagination créatrice. Dans la dernière partie, nous verrons que cette conception sous-tend l'idée d'une vision active, prête à intervenir dans le réel, qui définit l'homme nouveau appelé à naître par la revue.

Troisième partie.

UNE MODERNITE CLASSIQUE ?

RUPTURES *VS* REINTERPRETATIONS

L'un des intérêts majeurs que présente l'étude de *L'Esprit nouveau* réside dans le fait que son projet prend forme à une époque où s'affrontent l'esprit néo-classiciste et l'esprit avant-gardiste, la volonté de construction et de classement des valeurs et les attaques subversives portées contre les institutions consacrées. La revue constitue ainsi un des terrains privilégiés de confrontation et d'articulation entre ces deux lignes de force qui font de la modernité artistique et littéraire des années 1920 un complexe *Janus bifrons*[1].

Les appels à la « renaissance classique » ont conduit pendant et après la guerre à une réévaluation générale de la tradition et du classicisme. Ceux-ci se trouvent associés tantôt à l'impératif contraignant de l'imitation chez les plus conservateurs, tantôt au non-conformisme et à la liberté dans des recherches formelles qui rendent l'appropriation du passé compatible avec la vocation expérimentale de l'avant-garde. Pratiquant les emprunts, les citations, les collages, les hommages et les transpositions libres, Picasso, Matisse, Léger, de Chirico adoptent des éléments de l'esthétique classique, tout en combattant les aspects normatifs et inhibiteurs de celle-ci. Derrière les appels communs du retour au métier, à la

[1] Cf. *Dada-Constructivism. The Janus Face of the Twenties*, cat. exp., Londres, Annely Juda Fine Art, 1984.

figuration traditionnelle et aux maîtres, se cache un spectre large de choix esthétiques et de références théoriques qui contribuent à une diversification de la notion de classique[2].

Le double caractère du projet de la revue, à la fois progressiste et marqué par le retour au classicisme formel dominant à l'époque[3] est dû aux goûts et à la formation de ses principaux auteurs : Ozenfant et Le Corbusier. L'attrait du classique et le rôle de l'antique dans les théories et réalisations architecturales de Le Corbusier ont été souvent soulignés et analysés[4]. On sait, par exemple, que son admiration de jeunesse pour Ruskin a progressivement fait la place à l'intérêt pour l'art classique ; que cet intérêt a été renforcé par les rencontres avec le musicien Emile-Jacques Dalcroze, le scénographe Adolphe Appia et l'architecte Heinrich Tessenow dans les années 1910 ; que son passage de quelques mois dans l'atelier de l'architecte Peter Behrens l'a mis en contact direct avec une architecture néo-classique.

C'est surtout son dernier voyage de formation, en 1911, à travers l'Europe centrale et l'Europe de l'Est jusqu'en Grèce, qui sert d'événement fondateur dans la carrière de futur

---

[2] Sur le retour à l'ordre, cf. *Le Retour à l'ordre dans les arts plastique et l'architecture, 1919-1925*, *op. cit.* ; Chr. Green, *Cubism and Its Enemies*, *op. cit.* ; K. E. Silver, *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.* Sur le classicisme, voir E. Costadura, *D'un classicisme à l'autre*, *op. cit.* ; *On Classic Ground : Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism, 1910-1930*, Elizabeth Cowling, Jennifer Mundy (éds.), Londres, Tate Gallery, 1990 ; AA.VV., *L'Idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni venti*, Milan, Fabbri Editori, 1992 ; *Canto d'Amore. Modernité et classicisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914 et 1935*, Gottfried Boehm, Ulrich Mosch, Katharina Schmidt (éds.), Basel, Kunstmuseum, 1996 ; *Retour au classicisme 1917-1925*, Jean-Paul Monery (éd.), Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, 2002. Sur le réalisme à la même période, cf. *Les Réalismes 1919-1939 : entre révolution et réaction*, Pontus Holten (dir.), Centre Georges Pompidou, 1980.

[3] Cf. F. Will-Levaillant, « Norme et forme à travers *L'Esprit nouveau* », art. cité ; F. Ducros, « Le purisme et les compromis d'une 'peinture moderne' », art. cité ; *L'Esprit nouveau. Le Purisme à Paris, 1918-1925*, cat. exp., Réunion des Musées Nationaux et Musée de Grenoble, 2001 ; K. E. Silver, *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.*, pp. 320-336.

[4] Kenneth Frampton, « The Humanist vs. the Utilitarian Ideal », in *Architectural Design*, n° 3 (mars 1968), pp. 134-136 ; Colin Rowe, « The Mathematics of the Ideal Villa » (1947), in *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, MIT Press, 1976, pp. 1-27; Richard A. Etlin, « A Paradoxical Avant-Garde : Le Corbusier's Villas of the 1920's », in *The Architectural Review*, vol. 181 (janv. 1987), pp. 21-32, « Le Corbusier, Choisy, and French Hellenism : The Search for a New Architecture », in *The Art Bulletin*, vol. 69, n° 2 (juin 1987), pp. 264-278 ; Giuliano Gresleri, « Vers une architecture classique », in *Le Corbusier, une encyclopédie*, *op. cit.*, pp. 40-45 ; Francesco Passanti, « Architecture : Proportions, Classicism and Other Issues », in Stanislaus von Moos, Arthur Rüegg (éds.), *Le Corbusier Before le Corbusier. Applied Arts. Architecture. Painting. Photography. 1907-1922*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2002, pp. 69-97.

architecte. L'un de ses premiers livres, écrit à cette occasion (*Voyage d'Orient*), est aussi le dernier à être publié de façon posthume en 1966, venant clore la vie d'un Jeanneret devenu Le Corbusier, architecte, peintre et éditeur accompli, qui s'est entre-temps convaincu de ses origines cathares. Ce voyage est donc le principal catalyseur de l'« heureuse évolution » au terme de laquelle Jeanneret tourne le dos à l'art gothique. Avant son départ, il en parle à son ami William Ritter comme de l'élément décisif de sa jeunesse :

> Vous avez évoqué dernièrement, majestueusement, cette grande attirance de la lumière latine et classique [...]. Mon esprit s'est, en ces derniers mois, tant ouvert à la compréhension du génie classique, que mes rêves m'ont porté là-bas obstinément. Toute l'époque actuelle, n'est-ce pas, regarde plus que jamais vers ces terres heureuses où blanchissent les marbres rectilignes, les colonnes verticales, et les entablements parallèles à la ligne des mers. Or, l'occasion s'offre : mon rêve devient réalité. Pour clore une vie d'étude, je prépare un voyage très grand [...][5].

Ce regard vers les « terres heureuses » de l'Acropole influence dorénavant aussi bien l'activité conceptuelle de l'architecte que sa pratique de la composition et de la construction, à travers maints solutions et emprunts que les commentateurs de son œuvre ont mis à jour. À côté du modèle grec, décisif pour la conception de la « promenade architecturale[6] », d'autres éléments, de la tradition du XVIII[e] siècle, aussi bien que du romantisme, de la tradition égyptienne ou de l'architecture vernaculaire turque se trouvent réactualisés dans l'architecture de Le Corbusier. Celui-ci réussit donc à introduire une diversité de références dans une architecture connue pour ses formes épurées et à transposer en même temps des éléments propres à la culture architecturale française au sein du style international[7], sans

---

[5] Lettre de Charles-Edouard Jeanneret à William Ritter du 1[er] mars 1911, citée in Giuliano Gresleri, « Vers une architecture classique », art. cité, p. 42.

[6] Le Corbusier conçoit la « promenade architecturale » dans les années vingt. Elle comprend des éléments architecturaux comme la rampe, mais désigne surtout une façon d'aborder l'architecture à travers le mouvement et la perception : « On entre : le spectacle architectural s'offre de suite au regard : on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété ; on joue avec l'afflux de la lumière éclairant les murs ou créant des pénombres. Les baies ouvrent des perspectives sur l'extérieur où l'on retrouve l'unité architecturale. » Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvres complètes 1910-1928*, Zürich, Les Eds. de l'Architecte, 1984 [1964], p. 60.

[7] Le nom du style international vient du catalogue de l'exposition sur l'architecture moderne organisée par Alfred Barr, Henry-Russell Hitchcock et Philipp Johnson au MOMA en 1932 : *The International Style : Architecture*

tomber dans la simple reprise et dans les retours préconisés par le climat nationaliste de l'après-guerre[8]. D'une certaine façon, il renoue avec l'un des aspects les plus controversés de « l'esprit nouveau » d'Apollinaire, que nous retrouverons avec des accents différents dans *La N.R.F.* ou chez Ozenfant. Dans sa conférence de 1917, en effet, Apollinaire met en doute l'avènement d'un art international capable d'effacer complètement les spécificités nationales : « Une expression lyrique cosmopolite ne donnerait que des œuvres vagues sans accent et sans charpente, qui auraient la valeur des lieux communs de la rhétorique parlementaire internationale[9] ».

La dimension paradoxale que l'on a reconnue dans la position de Le Corbusier au sein de l'avant-garde architecturale des années 1920 est ainsi due à une approche spécifique. Définie par Alan Colquhoun comme un « *déplacement de concepts* », elle consiste en « un processus de réinterprétation plutôt que de création dans un vide culturel », d'où cette constante dans le travail de l'architecte : « la modification ou la contradiction des œuvres traditionnelles », le renversement innovant des principes académiques[10]. Cette approche, ses résultats, ainsi que le cadre où elle se déploie ont conduit à une reconsidération générale des historiographies de la modernité artistique. Celle-ci peut être définie, en effet, comme

---

Since 1922. Ses auteurs, Hitchcock et Johnson défendent une lecture formaliste de l'architecture moderne, caractérisée, selon eux, par l'usage généralisé des mêmes formes d'expression et motifs visuels. Cf. William J.R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, Londres, Phaidon, 1996 [1982], pp. 239, 257-273 ; Kenneth Frampton, *Modern Architecture. A Critical History*, Londres, Thames & Hudson, 1992 [1980], pp. 248-261.

[8] R. A. Etlin, « A Paradoxical Avant-Garde : Le Corbusier's Villas of the 1920's », art. cité., voir p. 32, n. 20, pour les appels contemporains à une architecture moderne à la fois nationale et internationale ou « supranationale ». Pour les références à la tradition turque, cf. Pierre Pinon, « La maison turque », in Pierre Saddy (éd.), *Le Corbusier. Le Passé à réaction poétique*, cat. exp., Hôtel de Sully, CNMHS, 1988, pp. 165-168 ; A. M. Vogt, « Remarks on the "Reversed" Grand Tour of Le Corbusier and Auguste Klipstein », *Assemblage*, n° 4 (oct. 1987), pp. 38-51. Nancy J. Troy a mis en évidence la prégnance du néo-classicisme dans l'activité de décorateur de Le Corbusier. Voir « Le Corbusier, Nationalism and the Decorative Arts in France 1900-1918 », art. cité ; *Modernism and the Decorative Arts in France. Art Nouveau to Le Corbusier*, *op. cit.*

[9] « L'Esprit nouveau et les poètes », *op. cit.*, p. 946. Apollinaire ne nie pas le modèle démocratique de Bazalgette, mais plutôt l'uniformisation inhérente au modèle, en insistant sur la variété des expressions littéraires garantie par la préservation des différences nationales.

[10] « Displacement of Concepts in Le Corbusier », in Alan Colquhoun, *Essays in Architectural Criticism*, Cambridge, MIT Press, 1981, p. 51. Voir aussi, du même auteur, « Architecture and Engineering : Le Corbusier and the Paradox of Reason », in *Modernity and the Classical Tradition. Architectural Essays 1980-1987*, Cambridge, MIT Press, 1989, pp. 89-120.

l'indique Jacques Rancière, non par la rupture mais par un processus de réinterprétation qui instaure à chaque fois un « régime nouveau du rapport à l'ancien[11] ». Dans le cas de l'architecture, c'est un fait déjà établi que le mouvement moderne en général, par-delà son mythe théorique d'un rejet radical de l'historicisme de la fin du XIX[e] siècle en faveur d'un fonctionnalisme minimaliste, a eu recours en pratique à des éléments prélevés à diverses traditions architecturales et philosophiques.

Il ne s'agira pas ici de revenir sur ces problèmes maintes fois débattus, mais plutôt de s'interroger, dans leur prolongement, sur quelques aspects de cette double aspiration au moderne et au classique qui sous-tend le projet de *L'Esprit nouveau*. Si le projet de la revue contribue à une interrogation sur les valeurs du classique, peut-on pour autant parler dans ce cas de modernité classique ? Au-delà du constat du double caractère de ce projet et à part un commun rejet de l'académisme, il s'agit de s'interroger sur ce qui rend possible la rencontre entre un esprit classique et un esprit avant-gardiste, entre l'ancien et le nouveau. Comment cette rencontre modifie-t-elle ces éléments ? Quelles idéologies esthétiques et sociales véhiculent-t-ils ?

Dans un premier temps, il s'agit de rappeler que dans les invocations d'une « renaissance classique », et cela dès avant la guerre à laquelle on fait généralement remonter l'origine du retour à l'ordre, la tradition et la modernité ne sont pas pensées de manière contradictoire. La revendication du classique ne revêt pas la dimension négative qu'il a à la même époque, lorsqu'il se trouve associé au discours nationaliste et à la rhétorique réactionnaire. Je me servirai pour cela de plusieurs exemples, dont plus particulièrement celui du « classicisme moderne » de *La N.R.F.* Nous verrons en fait que les artistes eux-mêmes distinguaient un *vrai* classicisme du *faux* classicisme qui prônait un retour inconditionnel aux

[11] Cf. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, pp. 33-37.

solutions du passé. Afin de mieux faire comprendre cette distinction, je propose d'explorer la manière dont les auteurs de *L'Esprit nouveau* interrogent non seulement l'actualité des formes et des moyens artistiques, mais aussi la pertinence du réemploi de ces formes et moyens, dans une recherche de « principes générateurs » et donc des conditions qui rendent possible l'innovation. Ceci permettra de mieux situer les positions de la revue par rapport au « classicisme moderne », ainsi que par rapport à d'autres interrogations contemporaines sur l'actualité de l'ancien et l'hétérogénéité temporelle des œuvres.

J'attirerai dans un deuxième temps l'attention sur deux leitmotivs qui scandent la réflexion de la revue sur les formes de l'art vivant (cirque, music-hall) et qui se placent au cœur du mythe de l'homme nouveau promu par ses directeurs. Il s'agit de la quête, par le dynamisme du corps en mouvement, d'une résonance entre l'ordre humain et l'ordre universel, ainsi que de l'urgence de dépasser le décalage entre la fiction et le réel, entre le projet et le geste qui l'actualise. Je reviendrai dans la dernière partie de cette thèse sur cette quête essentielle pour l'« art de vivre » puriste. Ce qui m'intéresse plus particulièrement ici est de montrer que, par leur valorisation de l'expérience, ces deux *leitmotivs* révèlent la ligne de convergence entre une pensée avant-gardiste qui prône l'alliance entre l'art et la vie et une esthétique de type classique qui tente dans l'entre-deux-guerres de reformuler un lien entre l'individu et le monde. J'espère éclairer ainsi quelques-unes des raisons qui motivent l'accord entre des revendications avant-gardistes, tel le primat de l'action et du mouvement, et des principes classiques, tel celui de l'œuvre, en montrant au prix de quelles transformations ces revendications et ces principes deviennent compatibles.

Je me pencherai finalement sur la réflexion des animateurs de la revue sur les folklores et sur la capacité du langage à dire sans ombres la réalité. L'hypothèse de ce dernier chapitre est que les folklores connaissent le même sort que le classique : ils entretiennent, en

plein âge industriel qui les voue à la disparition brutale, l'idée d'un fond commun et partageable. Parallèlement, ils suggèrent l'idée d'une continuité entre l'individu et son environnement, et entre la matière et l'esprit. Les folklores posent, en plus, deux autres questions inhérentes au classicisme. Ces questions sont consubstantielles. Elles concernent la vitalité des formes et le rapport entre l'innovation individuelle et le langage commun transmis par la tradition. Comme nous le verrons, Ozenfant partage l'intérêt de Le Corbusier pour les sources des folklores. Mais c'est plutôt dans ses réflexions sur les lieux communs et les vertus optiques de la typographie qu'il faudra chercher sa contribution à la quête d'une forme motivée qui puisse garantir l'accès immédiat à son contenu et concilier l'individuel et le collectif.

Cette discussion révélera en outre une notion élastique et mobile de l'ancien. Cette notion réactive à chaque fois, comme sous les touches différentes d'un piano, un trait différent : énergie des lignes, puissance d'un toucher qui se fait vision, magie évocatrice d'un caractère typographique dans lequel on reconnaît les pulsations d'un dessin de l'âge des cavernes. Dans la réactivation nouvelle que propose chaque réinterprétation, en même temps que le rapport à l'ancien, c'est, en effet, l'ancien lui-même qui change. Il montre sa modernité, sa capacité à s'articuler à des pratiques et des discours nouveaux, porteurs de sens pour le présent. Ainsi, Le Corbusier reconnaîtra la même tendance vers les formes standard dans les automobiles modernes et dans le Parthénon grec (*ill.* 4), tandis qu'Ozenfant croira trouver dans les peintures des grottes préhistoriques la confirmation même de son purisme.

D'emblée, on peut dire que le processus de réappropriation n'est pas une réinstauration, une simple renaissance. Il consiste plutôt en une série de relectures dont les prémisses peuvent se ramener à la recherche d'une expérience authentique, mais dont les résultats et les usages sont rarement les mêmes. Il en va de la visite du Parthénon ou de la

redécouverte de Poussin comme de la lecture des classiques. Valéry l'avait senti en 1924, lorsqu'il écrivait au sujet de ce regard décalé, pris dans l'histoire de son temps : « le changement d'époque, qui est un changement de lecteur, est comparable à un changement dans le texte lui-même, changement toujours imprévu, et incalculable[12] ».

1. ACTUALITE ET TRADITION

« Renaissance classique » et « classicisme moderne »

Paul Desjardins et « la méthode des classiques français »

Depuis l'appel lancé en 1904 par Henri Ghéon dans la revue *L'Ermitage* – « Qui définira sérieusement notre classicisme moderne ?[13] » – et jusqu'à l'époque où *L'Esprit nouveau* voit le jour, les voix se sont multipliées pour défendre une vision de la modernité qui entretient avec la tradition une tension féconde et libératrice. Pendant cette période, nombreux sont ceux qui, des plus progressistes aux plus conservateurs, se revendiquent comme continuateurs de la tradition française et de ses valeurs classiques. Maurice Denis en témoigne en 1909 :

> Autour de ses aînés, la jeunesse est devenue farouchement classique. On connaît l'engouement de la nouvelle génération pour le XVII[e] siècle, pour l'Italie, pour Ingres : Versailles est à la mode, Poussin porté aux nues ; Bach fait salle comble ; le romantisme est

[12] Paul Valéry, « Au sujet d'*Adonis* », *Variété* [1924], *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 494.

[13] « Voilà le grand problème de l'art moderne ! Comme M. Golberg le comprend d'étroite façon ! Dans un parallèle entre M. Moréas et M. de Régnier, poètes, il conclut à la nécessité d'une poésie statique, exclusive de tout autre. C'est nier le lyrisme dans son principe même qui est mouvement [...]. Nous sommes classique, mais prendront le parti inverse. Qui définira clairement et justement le classicisme moderne ? » *L'Ermitage*, déc. 1904. Sur cette revue représentative du tournant du siècle, cf. Tiphaine Samoyault, « *L'Ermitage* : recherche d'une ligne entre esthétisme et avant-gardes », *La Revue des revues*, n° 31 (2002), pp. 55-68. Pour une histoire détaillée des questions qui animent les milieux littéraires à cette époque, cf. Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, *op. cit.*

> ridiculisé. En littérature, en politique, les jeunes gens ont la passion de l'ordre. Le retour à la tradition et à la discipline est aussi unanime que l'était dans notre jeunesse le culte du moi et l'esprit de révolte. Je citerai ce fait que dans le vocabulaire des critiques d'avant-garde, le mot « classique » est le suprême éloge, et sert par conséquent à désigner les tendances « avancées ». L'impressionnisme est désormais considéré comme une époque « d'ignorance et de fantaisie » à laquelle on oppose « un art plus noble, plus mesuré, mieux ordonné, plus cultivé »[14].

Trois ans plus tard, Denis prédit l'avènement d'un *nouvel ordre classique* en peinture et s'apprête à en fournir les fondations théoriques, non sans avoir souligné au préalable la difficulté de la tâche :

> il est entendu que Cézanne est une sorte de classique et que la jeunesse le tient pour un représentant du classicisme.
> Le malheur est qu'il est difficile de dire sans trop d'obscurité ce qu'est le classicisme…[15]

Sur le plan littéraire, après *L'Ermitage* de Remy de Gourmont et d'André Gide et *L'Occident* d'Adrien Mithouard, c'est en effet *La Nouvelle Revue Française* qui prend la relève en 1909 dans la mission de définir le classicisme moderne, les auteurs de la revue y voyant la marque d'un alliage entre forme et spontanéité du sentiment, méthode et instinct, règles du métier et inspiration. Leur conception d'un classicisme renouvelé à force de métissages, multiple car perméable aux médiations étrangères, s'oppose aux théories de Charles Maurras, de Pierre Lasserre[16] et de leurs adeptes. Ces derniers s'érigent en gardiens stricts d'un ordre néo-classique dogmatique, accusant le romantisme d'avoir entraîné l'époque dans un état de déchéance et d'anarchie. Selon Gide, le dogmatisme de Maurras « est détestable parce qu'il

---

[14] Maurice Denis, *Du symbolisme au classicisme. Théories*, textes réunis et présenté pas Olivier Revault d'Allonnes, Hermann, Coll. « Miroirs de l'art », 1964, pp. 117-118. Denis cite la préface d'Apollinaire au catalogue de Georges Braque, reprise dans *Les peintres cubistes* (1913).

[15] *Id.*, pp. 156-157.

[16] Chef de l'*Action française*, Charles Maurras prône la raison contre la barbarie de l'esprit moderne. Cocteau lui oppose l'« éloge d'un présent que le culte d'une ruine [lui] cache » (*Le Rappel à l'ordre*, Stock, Paris, 1926, p. 561). Avec son livre *Le Romantisme allemand. Essai sur la révolution des sentiments et dans les idées au XIX^e siècle* (1907), Pierre Lasserre contribue au discrédit des valeurs romantiques. Il établit une série d'antinomies qui dominent dans les discours du retour à l'ordre : classicisme *vs* romantisme, raison *vs* sentiments, maîtrise *vs* folie, tradition *vs* modernité, autorité *vs* liberté, hiérarchie *vs* égalité, ordre *vs* révolution, nationalisme *vs* individualisme, midi *vs* nord, latinité *vs* germanité, Europe *vs* Orient, civilisation *vs* barbarie, etc.

opprime et supprime », alors que « le seul classicisme admissible c'est celui qui tienne compte de tout[17] ».

Au lendemain de la guerre, les débats autour de la notion de littérature nationale, du génie français et de l'unicité du XVII[e] siècle français sont encore plus d'actualité, ainsi que les oppositions invoquées entre le romantisme et le classicisme, entre l'esprit germanique et l'esprit latin, entre la barbarie et la civilisation. Le groupe de *La N.R.F.* fait de la définition du classicisme moderne son projet : il s'agit d'assurer, dans la modernité, la continuité des valeurs de la tradition française, qui sont celles d'un équilibre entre la discipline classique et l'irruption romantique du sentiment. Cet équilibre, Paul Desjardins avait déjà essayé d'en trouver la formule dans *La méthode des classiques français. Corneille - Poussin - Pascal* (1904).

Desjardins se propose de définir le « procédé d'invention » qui caractérise l'esprit classique. Cet esprit consiste, selon lui, en une vue spécifique, de savant en même temps que d'artiste. Poussin et sa façon de dégager « la structure élémentaire des choses », sa faculté de « démêler le principe simple d'où la réalité procède et se ramifie », de tracer « la généalogie vraie de la nature[18] », sont ainsi rapprochés de la démarche d'Eugène Carrière, peintre associé au symbolisme et connu pour sa conférence « L'homme visionnaire de la réalité. Squelettes et fossiles au Muséum d'histoire naturelle » (1901). Au cœur de ce classicisme, que Desjardins n'est pas le seul à situer dans le prolongement du symbolisme (la vision des correspondances cachées des choses étant remplacée ici par l'aperception des rapports justes et la synthèse des structures élémentaires), on retrouve quelques principes bien connus. Ils deviendront en effet monnaie courante dans les années à venir : l'importance de la méthode

---

[17] *Journal*, t. I, 1887-1925, éd. E. Marty, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1996, p. 1120 (14 janvier 1921), cité par Michel Murat, « Gide ou "le meilleur représentant du classicisme" », art. cité, p. 316.

[18] *La méthode des classiques français. Corneille - Poussin - Pascal*, A. Colin, 1904, p. 183. Paul Desjardins (1859-1940) organisa, à partir de 1910, les Décades de Pontigny. Gide lui dédie ses *Nouveaux Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale* (Mercure de France, 1911).

et le refus de l'improvisation, l'attention à la logique interne des objets et non à leurs aspects, le refus de la narration et de la description, le passage du « je sens » à un « je sais » rendant possible l'action[19].

Le choix même du titre, *La méthode des classiques*, trahit l'une des convictions du livre en même temps qu'une tension essentielle de ce nouveau classicisme, que nous retrouverons au cœur du purisme comme « art de vie » dans la dernière partie de cette thèse. Selon Desjardins, le beau, à la base duquel se trouvent une observation et une expérience de la réalité lucides mais non quantifiables, est non seulement transmissible, mais aussi démontrable, car les moyens employés pour le réaliser doivent être clairement visibles et lisibles. Desjardins se déclare ainsi l'adepte d'une sélection rigoureuse des moyens artistiques : « les moyens par lesquels la délectation est procurée peuvent être clairement perçus, examinés et choisi. Le beau, après qu'on l'a senti, et sans cesse de le sentir, est démontrable[20] ». Selon Desjardins, il n'y a donc pas de *génie* classique, mais une *méthode* classique et il s'agit moins de fougue que de réflexion et de lucidité. Cependant, et c'est là que se dévoile la tension entre une manière de travailler classique, redevable à une méthode explicable, et une disposition à la création comme expérience personnelle, Desjardins se voit obligé de remarquer l'insuffisance des écrits théoriques d'un peintre comme Poussin, mort sans avoir réussi à donner l'explication de sa méthode et de ses principes. On dirait qu'un regret, vite éteint, pousse derrière les mots de Desjardins. Les seules observations écrites du peintre, principalement des lettres et quelques pages de notes, « traduisent un effort pour se hausser à une théorie platonicienne de l'art ; elles ne gardent pas la trace d'une expérience »,

---

[19] « L'empire de la raison rétabli permet à l'homme de dire, non seulement "je sens", mais "je sais". – "Je sais ce que je suis" ; à plusieurs reprises cette parole revient dans les tragédies. [...] Et ce n'est qu'alors qu'on peut prétendre *à agir*, parce qu'on se parle son action. » *Id.*, pp. 50-51.
[20] *Id.*, p. 166.

car Poussin essaie de « dépersonnaliser sa pensée[21] », en parlant objectivement et non d'expériences personnelles. Desjardins en tire un principe de l'art classique : « Là est le secret de nos classiques : ils ont peur d'inventer, peur de mentir : ces poètes s'astreignent à une discipline de savants[22] ».

Les différentes esthétiques que l'on a associées au classicisme dans le premier quart du XX^e^ siècle se différencient par le poids et le sens qu'elles donnent à l'un ou à l'autre de ces deux termes qui semblent s'exclure l'une l'autre ou, en tout cas, tenir dans un équilibre difficile : l'expérience et l'impersonnalité, ou « pureté » des formes[23]. Or, on peut dire que la spécificité du classicisme moderne de *La Nouvelle Revue Française* est qu'il recherche à la fois la méthode *et* l'expérience.

La N.R.F. *et le classique comme projet*

L'enjeu de ce classicisme moderne se trouve plus précisément, comme Edoardo Costadura l'a montré, dans le dépassement de l'imitation des modèles vers une réactualisation du mode de production qui a gouverné leur naissance : « la question des modèles référentiels – et en tout premier lieu le Grand Siècle et Athènes – est savamment évacuée au profit de considérations d'ordre structurel, *poétique*. L'essentiel, [...] c'est la *démarche*. Non pas les Grecs mais leur *façon*[24]. » Ce « classicisme au second degré », distinct du

---

[21] *Id.*, p. 169.

[22] *Id.*, p. 178. Desjardins devra cependant reconnaître à la fin un autre ingrédient dans l'invention artistique : « Tant il est vrai que le travail que fait un artiste, consciemment et volontairement, par méthode, n'est pas ce qui domine et le classe, – mais bien le travail subconscient qui se fait en lui, par nécessité de nature » (*id.*, p. 233).

[23] La rhétorique de la pureté se double d'une tendance à l'essentialisme et au platonisme, comme dans la peinture abstraite, ainsi que, de façon différente, dans l'Orphisme, le cubisme et le purisme. A ce sujet, voir Mark A. Cheetham, *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge, Cambdridge University Press, 1991.

[24] Costadura, *D'un classicisme à l'autre...*, *op. cit.*, p. 51. Voir aussi Giulio Carlo Argan, « Il neoclassico », dans Argan, *Da Hogarth a Picasso. L'arte moderna in Europa*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 139-151. Le classicisme qui se développe au XVIII^e^ siècle, et qu'Argan propose d'appeler *le néoclassique* pour en marquer la spécificité, se définit par les traits suivants : l'intention idéologique, non dogmatique, *critique* et laïque qui le libère de l'autorité

classicisme « barbare » ou « panique[25] », qui cherche ses origines dans un passé encore plus ancien que celui d'Athènes, remonte au classicisme de Weimar et à sa « tentative pour "sauver" dans et par l'esthétique *l'unité de la conscience et du monde*[26] ». La nostalgie pour cette unité désormais perdue se transforme chez Goethe en conscience du temps qui agit comme ferment du présent et de l'avenir : « Il n'est pas de passé dont on doit garder la nostalgie, il n'est qu'un perpétuel renouveau, qui se forme à partir de l'extension des éléments du passé, et la nostalgie véritable doit toujours être productive, doit toujours créer une nouvelle amélioration[27]. » C'est pourquoi le classicisme moderne est pour le groupe de *La N.R.F.* plus un état d'esprit qu'une série contraignante de normes extérieures. « Nous dirons, écrit le directeur de la revue, Jacques Rivière, tout ce qui nous semble prévoir une renaissance classique, non pas textuelle et de pure imitation, comme les disciples de Moréas et les écrivains de *La Revue critique* l'entendaient et la définissaient avant la guerre, mais profonde et intérieure[28]. »

---

du passé pour en faire non pas le prolongement d'une tradition mais une volonté programmatique, un *projet* tourné vers le futur ; « la critique radicale de la conception classique de l'art en tant que mimésis » (*id.*, p. 143) ; l'évacuation des modèles prescriptifs en faveur des *types* et des schèmes, qui ne sont pas fondés sur des *a priori* mais sur la déduction à partir d'exemples historiques. Le processus à la base du *néoclassique* est ainsi une « schématisation de la phénoménologie en une typologie » (*id.*, p. 144), par laquelle débute, selon Argan, l'art moderne. Au même moment où naît l'esthétique en tant que science de l'art, le *néoclassique* affirme que l'art n'est pas fonction d'une esthétique, mais que l'esthétique est fonction de l'art. En somme, tout artiste qui aspire au classique s'oppose en fait au classicisme. Le *néoclassique* n'est pas renaissance, mais transformation, révolution et, finalement, dépassement du classique. Dans son étude *Abstraction and the Classical Ideal, 1760-1920* (Newark, University of Delaware Press, 2006), Charles A. Cramer analyse ce classicisme de la déduction ou classicisme empirique qui repose sur un processus d'idéalisation par l'abstraction et la généralisation. Il en trouve l'évidence chez Joshua Reynolds, Denis Diderot, Quatremère de Quincy, Geoffrey Saint-Hilaire, Richard Owen, Maurice Denis, Emile Bernard, Piet Mondrian.

[25] Goethe, Gide, Ungaretti sont quelques-uns des représentants du premier type de classicisme. Nietzsche, Camus, Giono appartiennent au classicisme « barbare », qui est fondé sur la fissure, l'aliénation du moi, et non plus sur son unité originaire.

[26] Costadura, *D'un classicisme à l'autre…*, *op. cit.*, p. 26. Voir aussi pp. 11, 25-31, 46-52.

[27] Cité par Volker Scherliess, « "Torniamo all'antico e sarà un progresso" – Nostalgie créatrice en musique », *Canto d'Amore*, *op. cit.*, p. 39.

[28] Jacques Rivière, « La Nouvelle revue Française », in *La N.R.F.*, nouvelle série, n° 69 (juil. 1919), p. 8. D'orientation maurrassienne avant la guerre, la *Revue critique des idées et des livres* (1908-1924) défend le nationalisme littéraire.

Henri Ghéon, qui lance l'appel à la définition du « classicisme moderne » dans *L'Ermitage* en 1904, distingue d'ailleurs en 1909 un classicisme « vivant », authentique, qui « ne peut pas le redevenir » puisqu'il ne tient pas dans l'imitation, et un classicisme « rétrospectif » ou « décadent », théorisé par Maurras et illustré par Moréas. Chez ces derniers, le classicisme est devenu « un concept vide ; un absolu affranchi du temps et du lieu, des mœurs et du caractère des hommes ; la panacée de l'art applicable indifféremment à tous les cas[29] ». Ghéon refuse donc l'idée de la continuité ininterrompue du classicisme dont l'essence, immuable, serait passée telle quelle d'un âge et d'une culture à l'autre. Loin de s'installer dans une éternité qui lui serait propre, le classicisme s'inscrit pour lui dans la durée historique. Au lieu d'être un modèle unique, il est pluriel et revêt des formes foncièrement différentes et passagères, selon les époques et les cultures, quoique articulées autour de quelques principes fondamentaux comme l'union de la forme et du fond. Pour Ghéon, ce qui est permanent est plutôt la dynamique de ces réitérations et, plus spécifiquement, la façon dont « l'esprit français » intègre les acquis de la tradition ainsi que les emprunts ou influences extérieures, le barbare compris, et les transforme par son énergie propre. C'est cette dynamique opérationnelle responsable du développement d'une culture qu'il oppose à l'idée d'un paradigme classique non contaminé par des éléments étrangers :

> Depuis le XVII[e] siècle, notre patrimoine national s'est accru de l'apport anglais de l'Encyclopédie, du romantisme, de la philosophie allemande, de l'impressionnisme, de la psychologie russe et Scandinave, du symbolisme, de l'exotisme et de toute la musique des siècles ! Suivant son rôle éternel, l'esprit français a accueilli et absorbé la pensée et l'art de tout l'univers ! Et quand enfin il tente de « réduire à la mesure, à l'équilibre, à la beauté » son originalité propre et l'originalité diverse du monde, au vingtième siècle commençant, l'équilibre qu'il réalise serait celui-là même qu'il réalisait voilà trois cents ans, avant de connaître seulement Shakespeare, et dans la même forme, suivant les mêmes coupes, dans une langue qui n'aurait pas changé ?... Et il choisirait pour maître un Malherbe ? La chose est risible, tout simplement[30].

---

[29] « Le classicisme et M. Moréas », *La N.R.F.*, n° 6 (juil. 1909), pp. 492-503.
[30] *Id.*, pp. 500-501.

À son tour, Gide reconnaît l'historicité des formes du classicisme et sa nature processuelle, tout en faisant du classique et du romantique, associés à la forme et à l'informe, deux états d'esprit atemporels également présents dans le processus de création. Il s'agit en fin de compte pour le groupe de *La N.R.F.* de préserver le classicisme contre sa propre rigidification par le lieu commun et la formule. Ceci tient dans une défense de la spontanéité classique, qui tendrait naturellement vers un accord de la forme et de la pensée parachevé par l'effort vers le style[31], contre une citation classique, qui privilégierait l'idée au dépens de la vie des formes. Si la question de la mémoire culturelle est centrale dans les discussions autour de la notion de classique, comme le démontrent les considérations de Ghéon, elle interdit le culte du souvenir qui autoriserait des retours. Elle décrit plutôt ce qui dans le souvenir ouvre l'horizon à partir duquel le présent et l'avenir sont envisageables. Le classicisme moderne repose ainsi sur une conception du classique en tant que *projet*[32].

Le classicisme moderne ou l'essence d'une différence

Comme nous l'avons vu, ce projet s'inscrit dans une interrogation sur la démarche même de l'invention artistique. Cependat, le fait qu'il se définit surtout par opposition aux conceptions étroites du classicisme lui confère une dimension de plus, indissociable des enquêtes des années 1920 sur la notion de littérature nationale et d'un intérêt socioculturel plus large pour ce qui sépare la culture allemande de la civilisation française[33]. Au-delà de la

---

[31] « L'effort ne remplace pas le don, mais il l'exploite. Il n'éteint pas la spontanéité, mais la relègue, si l'on peut dire, à la surface de l'œuvre. » Schlumberger, « Considérations », *La N.R.F.*, n° 1 (fév. 1909), p. 8.

[32] Sur cette dimension du classique, cf. Argan, « Il neoclassico », art. cité ; Settis, *Le futur du classique*, trad. fr. par Jean-Luc Defromont, s.l., Eds. Liana Levi, 2005, pp. 151-168.

[33] Cf. Ernst Robert Curtius, « L'idée de civilisation dans la conscience française », tr. fr. par Henri Jourdan, in *Bulletin de la conciliation internationale*, n° 1 (1929), pp. 3-64 ; Gide, « Réflexions sur l'Allemagne », art. cité. L'article de Walter Rathenau dans l'*EN* (« Critique de l'esprit allemand », n° 10) se veut une contribution à la définition de la spécificité allemande. Rappelons que les Décades de Pontigny, fondées par Paul Desjardins et fréquentées par Curtius, Max Scheler, Roger Fry, Nicolas Bediaev se déroulent dans les années vingt sous la signe de *La N.R.F.* Voir partie II, p. 156, n. 100.

croyance du groupe de *La N.R.F.* en la supériorité hégémonique de l'esprit français, qui le rapproche à son corps défendant de Maurras et de Barrès (d'une part et de l'autre, le classicisme est défendu comme la valeur française par excellence), il s'agit en fait de promouvoir un culte de la différence unique et non-pure dans l'ensemble des cultures européennes. Gide rejoint ainsi les conceptions de Léon Bazalgette :

> C'est une profonde erreur de croire que l'on travaille à la culture européenne avec des œuvres dénationalisées ; tout au contraire, plus *particulière* est l'œuvre, plus utile elle devient dans le concert. Il importe de le répéter sans cesse, car une confusion tend à s'établir entre *culture européenne* et *dénationalisation*. De même que l'écrivain le plus individualiste est aussi celui qui présente l'intérêt le plus humainement général, l'œuvre la plus digne d'occuper la culture européenne est d'abord celle qui représente le plus spécialement son pays d'origine[34].

Mais ce sont plutôt les différences entre Bazalgette et Gide qui permettent de saisir les raisons de l'accord apparent des nationalistes et du groupe de *La N.R.F.* sur le classicisme comme valeur française. Ces différences révèlent du coup une ambiguïté fondamentale du classicisme moderne, constitutive en fait de tout ce début du siècle marqué par des tensions entre le nationalisme et le cosmopolitisme. Il me semble en effet que Bazalgette et Gide, quoique contemporains, appartiennent à deux moments différents, associés par Ernst Robert Curtius à deux « grandes étapes de la conscience française[35] ». Selon Curtius, la première étape était encore tournée vers la culture allemande et nourrie du « monde spirituel inconnu et neuf » que cette culture représentait pour des auteurs comme Taine, Michelet, Renan ou Renouvier. Lorsque « ce génie d'universalité », « ce monde de la pensée pure » qu'était l'Allemagne se transforma en puissance matérielle qui finit par attaquer et humilier la France, l'esprit français se détourna de la culture allemande pour se forger sa propre idée de la nation, articulée autour de la notion de civilisation. Selon Curtius, la civilisation « comprend tout ce qui rend l'humanité plus sociable et morale » et « dans la mesure où elle repose sur

---

[34] Gide, « Réflexions sur l'Allemagne », *La N.R.F.*, nouvelle série, n° 69 (1er juil. 1919), p. 46.
[35] « L'idée de civilisation dans la conscience française », art. cité, p. 5 et suiv.

l'héritage de la durée, ne peut rompre avec le passé sans se nier elle-même[36] », étant préoccupée par la conservation et la transmission d'une identité à travers le temps.

Tour en renvoyant par sa dimension poétique et philosophique au classicisme de Weimar, le classicisme moderne est donc pris dans un contexte historique déterminé qui pousse le groupe de *La N.R.F.* à vouloir définir la spécificité littéraire de l'esprit français. Or, cette spécificité est justement reconnue dans le classicisme, qui partage chez de nombreux auteurs les mêmes traits que la civilisation. En effet, si le classicisme renvoie à une essence, il s'agit bien de *l'essence d'une différence*, le classicisme servant d'argument autant pour la supériorité française sur les autres pays latins que pour la particularité française dans le concert européen – les deux résumées dans la formule « le génie de la France ». Gide écrit à ce propos :

> Cette classification n'a de raison d'être qu'en France ; et, même en France, quoi de moins classique souvent que Pascal, que Rabelais, que Villon. Ni Shakespeare, ni Michel-Ange, ni Beethoven, ni Dostoïevski, ni Rembrandt, ni même Dante (je ne cite que les plus grands), ne sont classiques. Le Don Quichotte, non plus que les pièces de Calderon, ne sont classiques – ni romantiques ; mais espagnols, tout purement. À dire vrai je ne connais, depuis l'antiquité, d'autres classiques que ceux de France [...]. Le classicisme me paraît à ce point une invention française, que pour un peu je ferais synonymes ces deux mots : classique et français [...] ; du moins c'est dans son art classique que le génie de la France s'est le plus pleinement réalisé. Tandis que tout effort vers le classicisme restera, chez tout autre peuple, factice, comme il advient avec Pope par exemple[37].

En somme, le classicisme moderne se fonde à plusieurs niveaux sur l'idée de continuité – entre le moi et le monde, entre le sentiment et la raison, entre l'individu et la nation, entre le passé et le présent – préservée grâce à l'idée de dynamique processuelle de la culture. Il offre ainsi un compromis entre l'historicité des formes et la postulation de quelques principes qui agiraient à la manière des lois naturelles, déguisés sous l'élan romantique et la méthode classique. Ceci est une manière d'embrasser l'historicisme refusé

---

[36] *Id.*, pp. 6 et 46.

[37] Gide, « Billet à Angèle », *La N.R.F.*, n° 90 (1er mars 1921), pp. 339-340.

par les tenants du classicisme étroit tout en contrecarrant les effets dissolvants du relativisme culturel.

« Faut-il brûler le Louvre ? »

Internationalisme et nationalisme

Ces débats sur les formes et les significations que peut avoir le classicisme au XX^e^ siècle et sur l'importance des acquis de la tradition traversent les pages de *L'Esprit nouveau.* Ils s'y inscrivent cependant de façon moins marquée que dans d'autres revues comme *L'Amour de l'art.* Dirigée par le critique Louis Vauxcelles, cette revue affichait comme programme sur la deuxième de couverture : « Défense et Illustration des Arts Indépendants Français, tant plastiques qu'appliqués, et du lyrisme littéraire et musical ».

L'ambition internationaliste et la volonté de synthèse, ainsi que peut-être la résistance de Dermée aux tendances dogmatiques semblent, en effet, l'emporter sur un projet initial plus centré sur l'idée de la défense des valeurs françaises. Une version préparatoire du programme[38] atteste que plusieurs passages ont disparu dans la version publiée. En même temps que l'idée de la revue comme tribune neutre et indépendante des tendances artistiques mondiales, cette version affirmait l'idée de la prééminence française et du rayonnement culturel de Paris. Ceci avait même gouverné, dans le climat nationaliste de 1917, la rencontre entre Ozenfant et Le Corbusier à travers l'architecte Auguste Perret, Le Corbusier étant à la recherche d'un éditeur pour un projet de livre commencé en 1914 et intitulé « France ou Allemagne », sorte de bilan de l'art décoratif et architectural dans les deux pays[39].

---

[38] [FLC A 1-15-396/406].

[39] Le but du livre aurait été de fournir « une pièce nécessaire de réhabilitation » pour la France. Cf. N. J. Troy, « Le Corbusier, Nationalism and the Decorative Arts in France 1900-1918 », art. cité, p. 84 ; *Modernism and the Decorative Arts in France. Art Nouveau to Le Corbusier, op. cit.*, pp. 150-158.

Bien que l'idée de la suprématie de la France se soit estompée dans la revue par rapport au projet initial, on a vu aussi que l'ambition internationaliste était en réalité beaucoup plus modérée que ne le laissaient entendre les déclarations des directeurs. Grâce aux études de Kenneth Silver et de Nancy Troy, on sait maintenant que « l'internationalisme du purisme a été construit sur la base d'un respect profond et continu pour la culture française modelé par des sentiments nationalistes[40] ». Tout comme dans le cas du classicisme moderne combinant recherche de « l'esprit français » et cosmopolitanisme, les arguments nationalistes sont présents autant chez les défenseurs que chez les ennemis de l'art moderne. On reconnaît dans le passage suivant écrit par Ozenfant ce surgissement d'un sentiment national allié à l'idée de Paris comme centre d'un art moderne confondu avec l'essence du classicisme et de la civilisation et absorbant, sans se laisser perturber par elles, les influences étrangères :

> Je parlais de creuset ; Paris est aussi un aimant qui ne reconnaît de sa famille et n'attire que ce qui renferme certaines qualités *sine qua non* ; [...] on peut schématiser brièvement comment la tradition de la peinture française fait diapason : l'architecture omniprésente dans la ville qui imprègne en tous sa discipline lucide ; la douceur non molle du ciel ; la grâce nette des arbres ; la fantaisie sage de tout ; le caractère particulier du peuple toujours renouvelé par l'incessant défilé de l'étranger (mais au fond duquel reste une sereine lucidité bien d'ici) ; l'ordre dans la fantaisie ; l'horreur des débordements ; l'amour du beau travail fait jusqu'au bout, de la belle technique ; la répugnance pour le morbide ; l'esprit critique un peu railleur qui fouette et oblige à tendre vers une manière de perfection tous les actes ; alliance de l'invention et de la raison, etc. (« Peinture d'Ivan Pougni », *EN*, n° 23, mai 1924, s.p.)

Au fil des articles de la revue, on retrouve les nombreux lieux communs de l'époque : méfiance envers toute interprétation de la forme en termes de contenu, d'anecdote psychologique ou sentimentale ; poursuite d'un idéal d'intelligibilité qui privilégie les formes claires et dépouillées, tenant ensemble de façon organique ; prééminence accordée au dessin et aux formes sur la couleur ; accent mis sur la spécificité de la tradition française à travers le souci de clarté, d'harmonie et de mesure. À la différence de ce qui se passe dans le

[40] Traduit de N. J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France. Art Nouveau to Le Corbusier*, *op. cit.*, p 227. Voir aussi Chr. Green, *Cubism and Its Enemies*, *op. cit.* ; K. E. Silver, *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.*, pp. 320-336.

classicisme moderne, on assiste ici à une plus grande tendance à la dépersonnalisation, la méthode et la discipline étant souvent invoquées comme remparts contre une sensualité trop débordante. Ne manquent pas le rejet du futurisme, trop épris d'éphémère, et la condamnation des impressionnistes (à l'exception de Seurat et de Cézanne), indifférents aux mots d'ordre de « conception » et de « construction » et coupables de traquer le transitoire et non le permanent. Ces prises de positions se font chez Ozenfant, comme chez Le Corbusier, au nom d'un ensemble de valeurs déclinées sous les termes ressassés du désordre et de l'ordre, du nord brumeux et anarchique (avec ses progénitures post-romantiques : impressionnistes, fauves, dadas, surréalistes) et du sud méditerranéen, plus architectural (de l'Egypte, de Seurat et de Cézanne, du purisme et du néoplasticisme)[41]. L'opposition n'est cependant pas absolue : « Aux époques de synthèse, comme celle de nos jours, parfois les deux lignes se nouent en des nœuds éclectiques : et c'est le cas de Picasso, ce nœud fait de toutes les ficelles de l'art » (*M*, p. 122).

Conservatisme et table rase

Une analyse des réponses à l'enquête « Faut-il brûler le Louvre ?[42] » permet de nuancer les positions de la revue. C'est un débat sur l'utilité des musées et sur la valeur de la tradition et du passé, et non une attaque contre les institutions culturelles que les directeurs de la revue proposent à travers cette enquête au nom provocateur. Il s'agit bien sûr d'une stratégie de lancement de la revue (cf. *M*, p. 116), mais la subversion est dirigée de façon ironique plutôt contre les méthodes tapageuses des dadaïstes. Ainsi, l'adhésion d'Ozenfant à une conception de la tradition basée sur la reconnaissance de la prééminence de l'esprit et des valeurs latins, répandue à l'époque, se double de la conscience d'appartenir à une élite

[41] Cf. *M*, p. 122 ; Paul Boulard [pseudonyme de Jeanneret], « Allemagne », *EN*, n° 27 (nov. 1924).
[42] Lancée au n° 2 (nov. 1921), les réponses furent publiées dans les n^{os} 6 et 8 (mars, mai 1922).

définie par son engagement militant dans et pour le présent. Le peintre multiplie ces doubles professions de foi. En 1928, son livre *Art* s'ouvre sur un exergue donnant à lire « Hommage à nos ancêtres. Confiance aux jeunes ». Déjà en 1918, dans un autoportrait, Ozenfant joue sur la mise en rapport de la référence classique, par l'allusion aux autoportraits de Poussin, avec le microscope qui se trouve à ses côtés, nouvel instrument de travail de l'artiste moderne qui aspire à égaler dans sa démarche la vision d'un scientifique. Tout en s'accordant sur le retour à la figuration qui s'impose pendant ces années-là, cet autoportrait préfigure le programme de *L'Esprit nouveau* qui fait de l'alliance entre artistes, industriels et scientifiques l'un de ses mots d'ordre.

Au-delà de leur tonalité alternant sérieux et humour, les réponses à l'enquête du n° 2 sont révélatrices d'une attitude qui domine l'ensemble du projet de la revue. Les adversaires du Louvre s'attaquent au musée en tant que dépositaire d'un passé mort, inventaire de formes et de pratiques d'un savoir suranné. « Que lui fait l'antique vision des peintres défunts, catalogués, expertisés ? » – s'exclame un répondant qui incrimine ainsi le pouvoir inhibiteur des Anciens réduits à des modèles. Des accents futuristes scandent ces prises de position qui réclament un art actuel et « vivant », complètement affranchi du passé :

> Notre époque, parce qu'elle végète dans l'ombre maléfique du Passé, est une époque bâtarde. Le Passé y pèse sur tout, y corrompt tout, y étouffe toute jeunesse, toute hardiesse, toute énergie.
> Brisons l'esclavage du Passé. Évitons donc la contemplation du Passé, car c'est vivre dans le Passé – alors que, seul, un avenir viril doit émouvoir nos pensées.

Aux incendiaires qui incriminent le musée pour ses reliques encombrantes et poussiéreuses d'un passé inutile, les défenseurs du Louvre opposent l'idée d'une fonction-mémoire du passé agissant de façon souterraine dans le présent même :

> Le Louvre est dans toute forme figurée, il est dans tous les yeux et dans quelques cœurs.
> L'ouvrier qui, devant un Matisse, dit "Mon gosse en ferait autant" porte le Louvre en lui, inconsciemment et peut-être sans y avoir jamais été.
> Le Louvre nous est intégré.

Plus que parricide, ce serait suicide. Y pense-t-on[43] ?

Dépourvu de sa dimension négative par rapport à un présent qui, à force de l'imiter, se confine à l'inauthentique d'une position « bâtarde », le passé gagne ici le rayonnement positif d'une donnée inaltérable qui nourrit l'inconscient collectif et enrichit l'horizon d'attente du présent.

En synthétisant le débat, l'esthéticien Charles Lalo résume du coup la dualité foncière des contenus et fonctions du classicisme[44]. Lalo distingue deux attitudes envers la tradition : celle, créatrice, des « traditionalistes » et celle des « académistes », qui « consiste à copier et à recopier les modèles par manie de collégien, par besoin d'autorité, par impuissance à créer, par peur d'être fécond ». La réponse de Lalo rejoint ainsi la position de *La N.R.F.* :

> Le véritable traditionalisme ne consiste pas à copier nos ancêtres comme des modèles bien morts, mais à vivre comme ils ont vécu. Ils sont des exemples, et non des modèles. Or, ils vivaient en créant, et non en copiant. (« Réponses à notre enquête. Faut-il brûler le Louvre ? », *EN*, n° 6, mars 1921, p. 1 [des « Réponses »])

Le Corbusier manifeste, dans ses articles, l'attitude ambivalente envers le passé et la tradition révélée par l'enquête. Le plus souvent, il condamne les conceptions du passé véhiculées par le musée, auxquelles il reproche non seulement de fausser l'histoire, par des reconstitutions partielles et arbitraires qui vident les objets représentés de leur « esprit de vérité », mais aussi de nuire au présent faute d'une vocation documentaire et instructive suffisamment articulée. Le musée est doublement suspect aux yeux de l'architecte pour l'esprit antiquaire dont il émane et pour l'attitude automatique de respect dévot qu'il suscite

---

[43] Réponses signées Georges d'Ago et Henri Heimick, *EN*, n° 8 (mai 1921), p. 961. Juan Gris, Fernand Divoire, Maurice Raynal, Léonce Rosenberg, Vincent Huidobro font partie de ceux qui répondirent à l'enquête.

[44] « Tous les principes esthétiques du classicisme ont eu et ont encore, en partie une double fonction : stimulatrice et coercitive, libératrice et répressive, "moderniste" et académisante. » Adrian Marino, « Classicisme », *DITL*, 1984, n° 3-4, p. 292, cité dans Marcel De Grève, Claude De Grève, « Classicisme/Classicism », *Dictionnaire International des Termes Littéraires* (dictionnaire en ligne), consulté le 22 sept. 2006, http://www.ditl.info/arttest/art11183.php.

chez les visiteur. Bazar[45] qui provoque des « iconolâtries », lieu de culte pour une masse qui ne demande qu'à déléguer la responsabilité de ses choix et de ses goûts, le musée représente pour Le Corbusier le symptôme d'une mémoire stérile, alors que son véritable rôle est plutôt de provoquer une attitude consciente :

> dans l'incohérence tendancieuse des musées, *le modèle n'existe pas, seuls existent les éléments d'un jugement.* [...]
> Imaginons le vrai musée, celui qui contient tout, qui pourra renseigner sur tout lorsque les siècles auront passé, auront détruit [...].
> Ce musée à vrai dire n'existe pas encore. Ce serait là le musée loyal et honnête ; il serait bon, car il permettrait de choisir, d'approuver ou de nier ; il permettrait de saisir la raison des choses et inciterait au perfectionnement. (Le Corbusier, « Autres icônes. Les musées », *EN*, n° 20, janv.-fév. 1924, s.p. ; *ADA*, pp. 16-17. Je souligne.)

Partant du principe que « le passé n'est pas une entité infaillible », qu'il ne fournit pas de modèles, mais seulement matière à réflexion[46], les directeurs de la revue incitent leurs lecteurs à combattre la nostalgie et le passéisme – décriés comme formes de superstition et d'autodissimulation qui les rendent aveugles aux signes du monde moderne et les empêchent d'agir en accord avec l'esprit de leur temps. Le Corbusier surtout regrette le décalage qui existe entre ceux qui manifestent un état d'esprit nouveau et les retardataires qui s'accrochent au passé : « Cet état d'esprit nouveau s'établit petit à petit. La grande crise de l'époque contemporaine provient du débat qui s'est élevé entre un état de choses nouveau et un état d'esprit attardé aux usages et aux croyances anciennes[47]. » Combattu lorsqu'il cherche le refuge dans le « stock étouffant de détritus séculaires » (*VA*, p. 243) que représente ici le passé, le regard rétrospectif est encouragé uniquement pour confirmer ou légitimer le progrès. « Ayant foi dans la puissance de notre époque, nous ne regardons dans le passé que

---

[45] « Les musées nous trompent parce qu'ils ne recèlent que des objets décorés, objets d'exception ; ils ont de la prédilection pour les bizarreries, les niaiseries et les monstres. » Ozenfant et Jeanneret, « Destinées de la peinture », *EN*, n° 20 (janv.-fév. 1924), s.p.

[46] « Le passé n'est pas une entité infaillible... Il a ses choses belles et laides. Le mauvais goût n'est pas d'hier. Le passé profite d'un avantage sur le présent : il s'enfonce dans l'oubli. » Le Corbusier, « Iconologie, iconolâtres, iconoclastes », *EN*, n° 19 (déc. 1923), s.p.

[47] Le Corbusier, « Construire en série », *Almanach d'architecture moderne*, Coll. de « L'Esprit nouveau », 1925, pp. 80-81.

pour y trouver des preuves[48] », écrivent les directeurs dans un article qui signe le bilan de leur première année d'activité dans la revue et réaffirme les principes du discernement, de la sélection et du modèle évolutif. D'autres propos éclairent la position des deux directeurs qui sont à la fois des conservateurs avertis et des adeptes de la table rase :

> Le monde moderne est en pleine formation. Il traîne encore avec lui trop d'éléments du passé qui n'ont plus raison de demeurer. Il s'agit de discerner avec soin ce qui est vivant et ce qui est mortifié. ([La rédaction], « Ce que nous avons fait, ce que nous ferons », *EN*, n° 11-12, nov. 1921, p. 1212)

> Nous ferons table rase d'un passé *qui ne peut plus être et que nous ne pouvons plus du reste réaliser*[49].

Une tradition du nouveau

Ce positionnement entraîne une reformulation de la tradition qui met l'accent sur la réforme et l'écart créateur plutôt que sur la norme. Selon Le Corbusier le fonctionnement spécifique du processus évolutif est entièrement l'œuvre d'inventions individuelles, l'unité de la tradition étant due à la permanence d'un esprit d'avant-garde guidé par une logique de l'innovation :

> La réforme est *dedans* ; elle n'est pas de surface. On ne saurait tenter de raccorder par des artifices conciliateurs, les éléments passés et ceux à venir si démesurément distants. La tradition n'est pas derrière. C'est en allant de l'avant qu'on se trouvera un jour sur la ligne qui la poursuit. Les *néo* styles du passé, les accommodations sont pure illusion ; n'étant pas un phénomène pur de vie ils s'aboliront d'eux-mêmes. Il n'y a que les *purs* qui soient sur la ligne des traditions. En fait, la ligne des traditions est faite des *inventions pures* toujours haïes des contemporains, toujours bafouées au nom même de la tradition[50].

La plupart des collaborateurs de *L'Esprit nouveau* souscrivent à cette vision d'une tradition du nouveau[51] entendue comme manifestation d'une loi du progrès. Dans une de ses « Lettres à un étudiant » de 1924, Robert Aron reprend l'idée d'une dynamique de la tradition fondée sur des révolutions et des apports individuels :

---

[48] « Ce que nous avons fait, ce que nous ferons », *EN*, n° 11-12 (nov. 1921), p. 1214.
[49] Le Corbusier, « Construire en série », art. cité, p. 82.
[50] Le Corbusier, « Architecture d'époque machiniste », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 23e année, nos 1-3 (15 janv.-15 mars, 1926), p. 328.
[51] Voir aussi Harold Rosenberg, *La tradition du nouveau*, Minuit, 1998.

> il n'est, en littérature comme ailleurs, qu'une seule tradition, c'est de progresser et de renouveler sans cesse ; et les seuls traditionnels, ce sont les novateurs.
> Ceux-là seuls, en dehors de toute école et de toute étiquette, composent aujourd'hui la tradition qui de leur temps apportèrent la nouveauté ou firent scandale : Corneille, Racine, Hugo… (Robert Aron, « Lettres à un étudiant II. A la recherche de la tradition », n° 20, janv.-fév. 1924, s.p.)

Ne contestant pas la valeur du grand art contre lequel se sont acharnés leurs compagnons avant-gardistes, les auteurs et lecteurs de *L'Esprit nouveau* partagent pourtant leur haine d'un passé mortifère qui paralyse la capacité de renouvellement du présent. La revue combine ainsi les appels à l'ordre lancés par ses directeurs dès *Après le cubisme* (1918) – « La guerre finie, tout s'organise, tout se clarifie et s'épure » (*AC*, p. 21) – et les réflexions sur le classique comme projet. Nous verrons maintenant en quoi consiste la spécificité de sa contribution au projet et quelles transformations cela apporte à la notion de classique.

Les « éléments régénérateurs » : vrai classicisme vs faux classicisme

L'art universel des « créateurs de formes »

Le passé est donc rejeté ou revisité selon que l'on invoque dans son procès sa dimension d'« hérédité pesante[52] » ou, au contraire, les preuves d'une tradition toujours vivante. La tradition que *L'Esprit nouveau* défend est fondée sur une idée du classique réinterprétée selon les données de la psychophysiologie expérimentale. En effet, ce que les puristes retiennent des maîtres qu'ils invoquent est l'accent mis sur les moyens plastiques et sur leurs effets physiologiques :

> les puristes […] ont formulé ce que tous les vrais plasticiens ont toujours su ou senti : d'abord la nécessité de mettre le sujet en tutelle sous la qualité intrinsèque des choses peintes ; […] les puristes ont montré l'importance capitale de l'étude rationnelle des propriétés physiologiques des formes et des couleurs considérées, non plus comme but, mais comme moyen. (Vauvrecy [pseudonyme d'Ozenfant], « Les Frères Le Nain », *EN*, n° 10, juillet 1921, p. 1128)

---

[52] Maurice Raynal, « Picasso », *L'Art d'aujourd'hui*, n° 1 (oct. 1924), p. 22.

Ozenfant et Jeanneret édifient leur doctrine puriste sur un « système de moyens plastiques de valeur universelle » censés toucher de façon invariable les constantes de la sensibilité humaine et dans lequel chaque élément, forme ou ligne, est connoté et classé en fonction de son effet psychologique et moral. Selon que les stimuli sensoriels sont des formes plastiques claires et ordonnées ou chaotiques et accidentelles, les sensations éprouvées déterminent un état de calme ou de confusion, un état de « classicisme » ou de « barbarisme[53] », le système puriste privilégiant l'accord nécessaire entre des rapports architecturaux de formes et une « haute délectation cérébrale ».

Cette réévaluation du classique comme articulation d'une « grande langue hiératique de formes » et d'un « clavier psychologique[54] » permet aux puristes d'élargir le répertoire de leurs filiations au-delà des références, prédominantes, à l'Antiquité gréco-latine, pour y englober la statuaire égyptienne, les masques africains, ainsi qu'une partie de la production artistique contemporaine. Dans les pages de la revue, les reproductions de ces œuvres anciennes et contemporaines alternent avec des photos publicitaires de produits techniques et industriels comme les automobiles, les paquebots et les avions. La juxtaposition de ces différentes images, qui s'opère parfois sur la même page, voire à l'intérieur du même cadre, sert à souligner la permanence d'un esprit de géométrie et d'ordonnance des formes, et d'une tradition comprise essentiellement comme communauté transhistorique de « créateurs de formes[55] », unis par un même « esprit de construction et de synthèse », par une même tendance à la classification et à l'organisation harmonieuse.

Une telle conception de la tradition place les artistes, mais aussi les ingénieurs et scientifiques des temps modernes, au même rang que les anciens Grecs et Egyptiens, tandis

---

[53] Le Corbusier, « Classement et choix (Examen) », *EN*, n° 21 (mars 1924), s.p.
[54] Julien Saint-Quentin [pseudonyme d'Ozenfant], « Nègres », *EN*, n° 21 (mars 1924), s.p.
[55] De Fayet [pseudonyme d'Ozenfant], « Revue de l'année. Peinture ancienne et peinture moderne », *EN*, n° 11-12 (nov. 1921), p. 1317.

que l'œuvre, appelée à agir sur des facteurs physiques et moraux communs à tous les hommes, à réveiller en eux l'homme universel, vit dans une temporalité qui lui est propre : le « présent éternel[56] ». C'est ce que les peintures des cavernes préhistoriques révèlent par exemple à Ozenfant :

> j'ai trouvé en leurs travaux « *l'impeccable naïveté* », l'authenticité originelle, la clef des réactions primordiales, les racines essentielles, les « cris » instinctifs, les onomatopées immédiates, les symboles directs de nos constantes visuelles, morales, affectives ; enfin les moyens *purs* de notre art, ceux qui agissent de même partout où il y a des hommes sans conventions ni snobisme. (*M*, p. 31)

Ce dernier aspect surtout confirme le lien entre le purisme et la notion de civilisation associée par Curtius à l'idée de l'esprit français, que l'éloge de Paris comme creuset de l'art moderne laissait déjà entendre. Afin de mieux faire comprendre cette tension qui, au cœur du purisme, situe l'universel dans l'oscillation entre les différences (culturelles, temporelles etc.) et leur effacement par une lecture formaliste de l'histoire de l'art, je cite ici longuement un passage où Curtius illustre la « valeur sacrée » du mot de civilisation qui, « pour un Français, est à la fois le Palladium de l'idée nationale et le garant d'une solidarité universelle » :

> Il est, sur la terre française, des lieux ou palpite le mystère de l'éternité. Je pense à la lande déserte de Carnac, où les blocs géants des menhirs paraissent avoir surgi de terre sans autre architecte et semblent annoncer, par leur alignement, comme un premier soupçon de la loi et du nombre. Mais plus forte encore est peut-être l'impression qui attend le voyageur au milieu des prairies et des collines du Périgord. [...] Il n'est guère de muraille où l'on ne découvre, parmi la pierre grise, l'ouverture béante et noire d'une grotte, et si l'on en suit les profondes ramifications, on peut promener sa main sur ces figures magiques d'animaux, qu'ont retrouvées les explorateurs du XIX^e^ siècle. Ces grottes préhistoriques des Eyzies reportent le visiteur à des dizaines et des dizaines de milliers d'années en arrière. Avec un frisson de piété, on se plonge dans les abîmes du passé et de l'avenir. [...] quelle grandeur, quelle dignité dans ces pauvres traces qu'ont laissées alors, durant leur petit parcours sur cette terre, la main et l'esprit de l'homme ! Ce caillou poli, que l'on tient dans sa main, il est le signe de Prométhée.

---

[56] Dans *Art* (1928), Ozenfant nie la pertinence de la notion de progrès en art. Il rejoint la position de Picasso pour qui, « il n'y a ni passé ni futur en art. Si une œuvre d'art ne peut vivre toujours au présent, elle ne doit pas être du tout. L'art des Grecs, des Égyptiens, des grands peintres d'autres époques n'est pas un art du passé ; peut-être est-il plus vivant aujourd'hui qu'il ne fut jamais. » Cité dans *Canto d'amore*, *op. cit.*, p. 37, note 15. Ozenfant écrit dans *Mémoires* : « très tôt je ne pus, comme le faisaient la plupart de mes camarades, tirer une barrière entre l'art ancien et le nouveau ; il me semblait même que quelques chefs-d'œuvre datent de siècles ou de millénaires étaient rudement plus vivants et efficaces que la plupart des œuvres contemporaines. » (*M*, p. 51)

> Cette hache de pierre, cette image de renne gravée sur la muraille, elles proviennent du même étrange pouvoir qui sut élever les pyramides du Nil, sculpter les frises du Parthénon, dresser des Cathédrales gothiques, mais aussi bâtir des usines de Westphalie. Dans toutes les œuvres des hommes, à travers tous les temps et tous les espaces, on sent la pulsation d'une seule et même force créatrice. C'est elle qui a fondé le règne des hommes en luttant contre les éléments naturels. L'ingénieur qui a construit des machines, l'aviateur qui franchit les Océans ne font que poursuivre le combat que l'homme des cavernes livrait au mammouth. Chasseurs et pasteurs, paysans et fondateurs de cités, inventeurs, techniciens, explorateurs, artistes, poètes, tout travaillent en commun à maintenir à l'espèce humaine son rang. Tous ceux qui ont consacré leur force et leur courage à ce grand œuvre, sont les anneaux d'une même chaîne, les serviteurs d'une même pensée. Parmi eux, il en bien peu dont le nom a été consigné dans les chroniques de la mémoire des hommes, En honorant ceux-ci, nous honorons en même temps les anonymes qui nous ont prêté leurs épaules.
> Tels sont bien les pensées qui nous soufflent ces lieux, ces hiéroglyphes qui nous disent l'histoire primitive de l'humanité[57].

J'aurai l'occasion de revenir dans la dernière partie de cette thèse sur l'importance du processus civilisateur pour Ozenfant et Le Corbusier. Retenons pour l'instant cette idée d'une solidarité universelle, d'une continuité entre les forces anonymes d'une même pensée mise évidence par Curtius. Nous verrons plus loin qu'elle joue effectivement un rôle essentiel à plusieurs niveaux du programme de la revue. Elle ne se traduit pas seulement par la préférence des puristes pour les valeurs collectives et pour des lois uniques valables sur plusieurs plans de l'existence[58], mais aussi par cette conception épurée d'une tradition aux repères redéfinis en termes de constantes universelles.

Ceci est visible surtout dans les articles consacrés par Ozenfant, mais aussi par Maurice Raynal, Jean Bissière, Waldemar George, aux peintres qui sont les références obligées de l'époque : Poussin, les frères le Nain, Fouquet, Ingres, Corot, Seurat, Cézanne, Picasso ou Braque. Les articles obéissent à la même interprétation téléologique et légitimatrice d'un art moderne « pur » qu'Ozenfant et Jeanneret avaient déjà proposée dans *Après le cubisme* et qui est réaffirmée dans les articles réunis dans *La Peinture moderne* (1925).

---

[57] E. R. Curtius, « L'idée de civilisation dans la conscience française », art. cité, pp. 8-9.

[58] « Les lois physiques primordiales sont simples et peu nombreuses. Les lois morales sont simples et peu nombreuses. » Le Corbusier, « Les tracés régulateurs », *EN*, n° 5 (fév. 1921) ; *VA*, p. 56. « Il nous paraît inutile d'insister longuement sur cette vérité élémentaire que toute chose de valeur universelle vaut mieux que toute chose de valeur seulement individuelle. C'est la condamnation de l'art "individualiste" au bénéfice de l'art "universel". » A. Ozenfant et Ch.-E. Jeanneret, « Le purisme », *EN*, n° 4 (janv. 1921), p. 372.

Ces peintres sont en général tous admirés pour leur goût d'un art durable et solide, pour leur sens de l'harmonie picturale, leur désintérêt pour la peinture dite littéraire, leur contribution à la conception de l'autonomie de l'art pictural. Ainsi, Ingres, Seurat et Cézanne sont loués pour avoir libéré la peinture de la contrainte du sujet et de l'imitation, tandis qu'aux premiers cubistes revient le mérite d'avoir posé, techniquement et esthétiquement, « la question de la peinture ne devant rien qu'à elle-même » (*PM*, p. [iii]). Une fois qu'on y a appliqué les mêmes principes de sélection et d'unité qui guident le programme général de la revue, la tradition française se confond avec la conquête même de l'autonomie de l'art par les « vrais plasticiens » dont les puristes se réclament : « Poussin forme avec Fouquet, Ingres, Corot, Cézanne, Seurat, la grande lignée des peintres français : clarté de conception, de la langue, économie des moyens[59] ».

En commentant dans un article de 1922 le vers célèbre d'André Chénier[60] prônant le retour à l'ordre classique au XVIII[e] siècle, « Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques », le critique d'art Maurice Raynal résume la position de la revue sur la question du classicisme. Pour Raynal, vouloir s'assurer de la pérennité d'une œuvre d'art ne revient pas à déclarer le triomphe inconditionnel de la tradition, mais à mettre celle-ci à l'épreuve, la sonder afin d'en dégager les principes mêmes qui en assurent la continuité et la viabilité. En résulte, comme le fait remarquer Elizabeth Cowling dans son étude du classicisme des

---

[59] De Fayet [Ozenfant], « Nicolas Poussin », *EN*, n° 7 (avril 1921), p. 754. Au sujet du rapport du purisme à la tradition, voir Françoise Ducros, « Le Purisme et les compromis d'une peinture moderne », art. cité.

[60] Chénier est un contemporain de Moritz et de Schiller. Ses principes sont ceux du classicisme moderne revendiqué plus tard par *La N.R.F.* : « Artiste ignorant, les routes de ces anciens modèles sont-elles fermées ? Que ne les cherches-tu ? Que ne t'y enfonces-tu avec eux ? Pense, médite comme eux. [...] Il faut refaire des comédies à la manière antique. Plusieurs personnes s'imagineraient que je veux dire par là qu'il faut peindre les mœurs antiques. Je veux dire précisément le contraire. » « Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts », dans A. Chénier, *Œuvres complètes*, éd. établie et commentée par Gérard Walter, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1958, pp. 650-651, cité dans E. Costadura, *D'un classicisme à l'autre...*, *op. cit.*, p. 71, n. 7.

années 1920, une réduction de la tradition à une « essence abstraite[61] ». Face au faux classicisme des solutions académiques, dépourvues de la conscience du temps présent, s'affirment les tenants de la « pureté », hostiles à l'imitation, dont les recherches sont « animées d'un souci de mise en valeur des principes générateurs de tous les arts[62] ». « Créer, c'est à l'aide des lois anciennes, produire une unité nouvelle [...]. Les formes évoluent, les principes directeurs subsistent[63] », affirme ailleurs dans la revue Léonce Rosenberg.

Dès 1909, Apollinaire interprète le précepte de Chénier dans un même sens : « maintenant sur des pensers nouveaux les poètes revenus aux principes les plus antiques retrempent la pureté de leur inspiration[64] ». Le poète en fait l'un des principes de son « esprit nouveau » lorsque, dans la conférence de 1917, il critique les recherches excessives du futurisme, considérées étrangères à l'esprit de la France : « On y revient volontiers aux principes, mais on a horreur du chaos[65] ». En 1916, reprenant une autre distinction courante à l'époque, il met l'accent sur l'audace qui réinvente la discipline :

---

[61] Elizabeth Cowling, « Introduction », *On Classic Ground*, *op. cit.*, p. 21. C'est ce qui arrivait déjà dans l'interprétation de Desjardins qui soulignait la continuité entre symbolisme et classicisme. Or, le passage entre les deux se faisait exactement à travers les éléments considérés par Greenberg comme définitoires du modernisme : l'accent mis sur les moyens picturaux, le discrédit du sujet, l'importance de la conception. Cette transformation du classicisme de Poussin, à travers le symbolisme d'Eugène Carrière, dans une paradoxale avant-garde classique n'était donc pas vu par certains artistes comme un passage à l'arrière-garde mais comme le passage d'une avant-garde à une autre. Sur le « vrai » classicisme comme modèle pour l'avant-garde dès la fin du XIX[e] siècle, voir toute l'introduction d'Elizabeth Cowling (*id.*, pp. 11-30).

[62] Maurice Raynal, « Les Livres », n° 13 (déc. 1922), pp. 1476-1478. Willi Baumeister, proche de Léger et des puristes, grand admirateur de Cézanne, insiste à son tour sur les « moyens artistiques purs » : « Il faut avoir senti la force d'une ligne unique, d'un contour de bison des temps préhistoriques, mais non pas à cause du bison. De même, il faut avoir éprouvé ce qu'il y a de sain et d'actif dans une surface colorée sans se préoccuper si elle imite une forme naturelle ou non », cité dans *Willi Baumeister et la France*, Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne, 2000, p. 90. Une gouache de Baumeister illustre l'article « Vers le cristal » d'Ozenfant et de Jeanneret (*EN*, n° 25), à côté de peintures de Léger, Braque, Picasso, Gris, et de sculptures de Lipchitz et Laurens.

[63] Léonce Rosenberg, « Parlons peinture... », *EN*, n° 5 (fév. 1921), pp. 578-581, repris dans *Cubisme et empirisme*, Eds. de « L'Effort Moderne », 1921, pp. 2-4.

[64] « Les poètes d'aujourd'hui », conférence du 6 novembre 1909, *Œuvres en prose complètes II*, *op. cit.*, p. 916. Faisant écho à la perplexité de Maurice Denis, Luciano de Maria note : « Il est étonnant que dans l'esthétique et dans la poétique d'Apollinaire les catégories fondamentales soient absolument classicistes : ordre, beauté, nature, sublime, vérité, raison, mesure, etc., et il est étonnant qu'avec ces catégories Apollinaire parvienne à construire une esthétique d'avant-garde ». « Esprit nouveau e modernolatria futurista », art. cité, pp. 76-77. Voir aussi ci-dessus n. 61.

[65] « L'Esprit nouveau et les Poètes », *op. cit.*, p. 945. Dans « Les poètes d'aujourd'hui » (*op. cit.*, p. 915), l'ordre « est la plus divine des audaces puisque créer n'est rien autre qu'ordonner un chaos ».

> C'est aux esthéticiens et aux peintres allemands que nous devons l'académisme, ce faux classicisme, contre lequel lutte l'art véritable depuis Winckelmann dont on ne dira jamais assez la néfaste influence. C'est l'honneur de l'école française d'avoir toujours réagi contre elle, et les audaces des peintres français durant tout le XIX[e] siècle sont avant tout des efforts pour retrouver la tradition authentique de l'art. S'il est difficile de caractériser l'art de la jeune école française, on peut dire toutefois qu'elle n'a pas tendu à autre chose qu'à se plier audacieusement aux disciplines du grand art[66].

Par-delà l'équivalence, autant chez Apollinaire que chez Ozenfant, du grand art avec la tradition française, ce qu'il faut retenir est l'accent mis sur les « éléments générateurs » de l'art et cette idée d'une réactualisation permanente des principes, sur laquelle je reviendrai plus loin, pour souligner ce qui sépare le purisme d'autres réflexions contemporaines portant sur l'actualité des formes et objets anciens.

Une « grammaire » de la pensée plastique

Insistons avant cela sur la spécificité du purisme par rapport au classicisme moderne de *La N.R.F.* Au moyen d'une lecture transversale qui dématérialise l'histoire, qui ne se préoccupe plus de manières ni de styles, mais de « principes générateurs » et de « lois axiales », Ozenfant et Jeanneret sont à la recherche d'une formule capable de mettre à nu le fonctionnement de l'art dans l'assemblage de ses formes et dans leurs effets sur celui qui les regarde. Leur définition du purisme met l'accent sur les aspects techniques et structurels de la peinture, soulignant sa dimension opératoire :

> Le purisme est avant tout une technique, c'est-à-dire une grammaire générale de la sensibilité, une syntaxe des associations des formes et des couleurs ; cette syntaxe des sensations physiologiques se complète par une grammaire et une syntaxe des associations de sensibilité et d'idées provoquée par les moyens plastiques[67].

Le purisme repose donc sur un type de dynamique relationnelle et opératoire différent de la dimension processuelle du classicisme moderne. Cette dimension processuelle

---

[66] « André Dérain », Album-catalogue de l'Exposition André Derain (1916), in *Chroniques d'art 1902-1918*, *op. cit.*, p. 526.

[67] Ozenfant et Jeanneret, « L'angle droit », *EN*, n° 18 (nov. 1923), s.p.

s'étend d'ailleurs pour Henry Ghéon au mouvement de la culture lui-même, alors que dans le purisme ce mouvement se confond le plus souvent avec une logique darwinienne de sélection, de perfectionnement et d'épurement d'où émergent progressivement les constantes et les standards. « La culture est l'aboutissement d'un effort de sélection. Sélection veut dire écarter, émonder, nettoyer, faire ressortir nu et clair l'Essentiel[68] », écrit Le Corbusier.

La dynamique tient ici plus dans la composition des éléments employés que dans les éléments eux-mêmes, plutôt statiques. Tout comme, dans chaque acte de parole, le système général de la langue et le type de discours visé se trouvent réactualisés et reconfigurés dans l'ensemble de leurs potentialités, de la même façon, l'ambition de fixer une syntaxe et une grammaire de la peinture ne vise pas à dresser un répertoire de compétences et de moyens vite épuisés, mais à trouver une base commune valable pour la composition d'œuvres universellement lisibles. Elle correspond à la maîtrise de la grammaire et de l'orthographe avant le passage à l'expression et à l'innovation dans la langue.

Il convient dès lors de se demander si cet accent mis sur la structure interne des œuvres, envisagée, en littérature comme dans les arts plastiques, en termes de syntaxe et de grammaire, n'est pas une dimension de ce que Gilles Philippe désigne comme le « long épisode grammatical » de la littérature française, commencé vers 1890, achevé à la veille de la deuxième guerre mondiale et ayant connu son apogée dans les années 1920 et 1930. On se rend compte vers la fin du siècle que le travail de l'écrivain étant un agencement de mots, sa qualité tient dans la grammaire et non dans le vocabulaire :

> En mettant au cœur du débat la question de la grammaire, on passait en effet de la définition humaniste de la littérature comme corpus à une définition formaliste de la littérature comme

[68] « Des yeux qui ne voient pas...II. Les Avions », *EN*, n° 10 (juil. 1921), p. 1144 ; *VA*, p. 110. On peut lire dans le même article : « Il faut tendre à l'établissement des *standarts* [*sic*] pour affronter le problème de la *perfection*. [...] Le standart [*sic*] est une nécessité d'ordre apporté par le travail humain », *VA*, pp. 105-197.

> pratique de la langue. On s'ouvrait alors le droit de faire commencer la littérarité avec la mise en œuvre de certaines procédures de rédaction : ce qui fait qu'un texte est littéraire n'est plus à chercher en dehors du texte lui-même – dans la qualité d'une pensée, l'évidence d'une imagination originale ou la richesse des références culturelles –, mais bien dans le texte lui-même en tant que texte.
> Dans cette perspective, il s'est donc d'abord agi de montrer que la grammaire n'était pas un simple ensemble de contraintes, mais qu'elle donnait bien lieu à des choix, c'est-à-dire à un travail artistique[69].

Il y a sans doute plus qu'une simple coïncidence entre cet intérêt pour ce qui fait la spécificité des textes littéraires et l'intérêt pour la grammaire de la plasticité présent chez les auteurs de *L'Esprit nouveau* et leurs contemporains. D'une part et de l'autre, nous retrouvons un même accent mis sur une conception, c'est-à-dire sur une activité structurante propre, qui serait fonction des moyens et des procédés spécifiques à chaque art. Faisant écho à l'intérêt des formalistes russes pour les procédés, cet accent sur les techniques et les moyens de fabrication d'œuvres d'art, associé à un esprit plus ludique en musique, a d'ailleurs fait parler d'un « néo-classicisme comme formalisme[70] ».

Dans leur double quête de « principes générateurs » et d'ordre, Ozenfant et Jeanneret s'intéressent surtout aux éléments primaires de la géométrie (la ligne droite ou courbe, l'angle droit, etc.), à la proportion d'or, aux tracés régulateurs (*ill.* 7, 8, 10), au dorique : tous éléments qui, ayant résisté à l'épreuve du passé, répondent aux exigences d'économie et de logique du présent et articulent des techniques communes à la plastique et à la mécanique. Employés tant par les architectes et les peintres du passé que par les constructeurs modernes, artistes ou ingénieurs, le tracé régulateur et les éléments primaires déclinent ici en même temps que ce que Waldemar George appelle, par rapport à Picasso, les « supports de la

---

[69] *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française 1890-1940*, Gallimard, 2002, p. 13. On retrouve des échos des débats autour de la grammaticalisation de la langue dans Paul Dermée, « Esthétique du langage », *EN*, n° 19 (déc. 1923), s.p.

[70] Rudolf Stephan, « Der Neoklassizismus als Formalismus », dans *Funkkolleg Musik*, vol. 1, Francfort-sur-leMain, Fischer, 1981, pp. 307 *sqq.*, cité par Volker Scherliess, « "Torniamo all'antico e sarà un progresso" – Nostalgie créatrice en musique », in *Canto d'Amore*, *op. cit.*, p. 59.

pensée plastique[71] », le répertoire d'une modernité à la recherche de l'équilibre. Un répertoire qu'il s'agit de défendre, par sa conception comme dispositif grammatical fournissant les éléments et la technique d'une combinatoire variable à souhait, contre les manies antiquaires et l'imposture des néo-styles. Le Corbusier déclare voir dans le tracé régulateur, de manière significative, « une assurance contre l'arbitraire. [Il] est un moyen ; il n'est pas une recette[72] ». S'il juxtapose sur une même page des vues de ses propres édifices avec des illustrations de la porte Saint-Denis de Blondel, du palais de Capitole de Michel-Ange ou du Petit Trianon de Gabriel, c'est pour montrer la viabilité, à l'âge classique comme en pleine modernité, de l'usage du calcul et des proportions géométriques. C'est ainsi que Raynal peut écrire du sculpteur Laurens :

> tous les moyens lui sont bons [...]. Nul secret des Grecs, des Egyptiens ou des Nègres lui échappe. Mais s'il montre qu'il les connaît, il prouve qu'il n'asservit pas son inspiration à des données qui ne sont ni de notre âge, ni de notre sensibilité. [...] il entend demander à l'art toutes les ressources dont il dispose en l'augmentant de celles qu'il lui apporte. (Maurice Raynal, « Laurens », *EN*, n° 10, juillet 1921, p. 1163)

La tradition et l'histoire valent, dans *L'Esprit nouveau*, par les éléments structurels qui ont fait leurs preuves et dont les capacités génératrices et la garantie d'efficacité toujours actives, associées à de nouvelles exigences et sensibilités, vont contribuer à la pérennité de l'art et de la société modernes[73].

---

[71] Texte rédigé le plus vraisemblablement pour un numéro spécial de l'*EN* sur Picasso, prévu pour 1924 mais non réalisé. W. George y défend Picasso, soupçonné de trahison du cubisme : « Picasso a peint et dessiné des portraits et des compositions d'esprit classique. On a cru à une défaillance de cet artiste pour qui une forme est une fin en soi, quelle qu'en soit l'apparence extérieure. Or ces dessins, ces pastels, ces peintures, bien qu'ils semblent procéder d'une esthétique ancienne, sont d'aussi création de l'esprit que les tableaux cubistes d'une texture plus moderne. Cette variété des moyens d'expression, ce n'est pas comme on pourrait le croire, un système d'éclectisme. Les thèmes figuratifs dont se sert Picasso sont de simples supports de la pensée plastique. » [FLC T 2-9-19/39]

[72] Le Corbusier-Saugnier, « Les tracés régulateurs », *EN*, n° 5 (fév. 1921), p. 563.

[73] Cf. Wold Tegethoff, « De l'architecture classique à l'époque moderne. Le cheminement et les objectifs de l'architecture durant la première moitié du XX^e^ siècle », in *Canto d'Amore*, *op. cit.*, p. 444. Au sujet de l'appartenance de la revue à une démarche de type moderniste conjuguant formalisme et « quête des sources », cf. F. Ducros, « La peinture puriste et l'Esprit nouveau : L'Académie du modernisme », thèse citée, pp. 235-255.

Une esthétique des rapports : du « sublime familier » à la « grande réalité »

On ne saurait comprendre la dynamique combinatoire puriste sans insister sur un autre élément par lequel celle-ci réinterprète, en le dépassant, un principe classique. Il s'agit d'une esthétique des rapports censés donner cohérence à la réalité perçue et conçue, dont témoignent les nombreuses métaphores musicales qui viennent doubler les métaphores linguistiques.

Dans les articles d'Ozenfant et de Le Corbusier, la métaphore musicale est en effet très présente, fondée elle aussi, comme la métaphore linguistique, sur l'idée de principes de composition à partir desquels de nouveaux accords et fils mélodiques sont créés. La « technique » puriste comprend donc une grammaire, mais aussi un « clavier » de formes et de réactions, des accords, des résonances, des ondes[74]. La raison tant invoquée par les puristes est elle aussi envisagée non comme un tyran mais comme un chef d'orchestre (*M*, p. 92), tandis que seule l'œuvre « vivante », à l'exemple du Parthénon, est « remplie de grandes sonorités[75] ».

Le rythme compte donc ici autant que l'ordre. En fait, l'ordre puriste se veut toujours rythmé, même s'il est le plus souvent contredit par le vocabulaire des natures mortes limité aux formes statiques et claires des objets standardisés (*ill.* 5). Ces formes oscillent entre la partition musicale ouverte aux interprétations et la répétition des tracés au pochoir[76]. Se remémorant les expériences de son séjour de 1930 en Grèce, Ozenfant donne une

---

[74] Ces mots reviennent souvent chez Le Corbusier, issu d'une famille de grands amateurs de musique, comme chez Ozenfant, admirateur de Satie qui est pour lui l'équivalent de Seurat en peinture.

[75] L'ancien temple grec « nous apparaît comme une œuvre vivante, remplie de grandes sonorités ». Le Corbusier-Saugnier, « Des yeux qui ne voient pas… Les autos », n° 10 (juillet 1921), p. 1149. Heinrich Wölfflin fait remarquer à propos de l'art classique : « La question de savoir quel est l'élément primordial : la clarté du dessin ou la mélodie des contours, le rythme dans la succession des formes, ne se pose même pas. Les deux ne font qu'une ». « La beauté du classicisme », *Réflexions sur l'histoire de l'art*, présentation par Joseph Gantner, tr. fr. Rainer Rochlitz, Klincksieck, 1982, p. 74.

[76] Inspiré du dessin industriel, Ozenfant utilise plusieurs techniques de reproduction des formes-types, comme la technique du « poncif » ou le papier-calque. Cf. Françoise Ducros, *Amédée Ozenfant*, Le Cercle d'Art, 2001, pp. 99-100.

description du Parthénon et de son effet sur le voyageur où l'on peut reconnaître l'horizon – sans fausse note – du purisme :

> Tout s'aimait ce jour-là : la fuite rythmée des colonnes fraternisait avec ces lignes de cyprès qui scandent Athènes ; accordées aux dégradés chromatiques des flancs de la montagne, aux gammes des bleus arpégés de la mer et aux perspectives dégressives des vagues, toutes ces sympathies renforçaient la transe comme la vibration de la musique fait entrer dans la même danse les cristaux de l'armoire, les cordes accordées du piano, l'eau dans le vase et le vase, notre tympan, le creux de la poitrine, et quelques chose aussi en notre esprit. Le Parthénon, émetteur d'ondes modulées au rythme naturel, qui est aussi le nôtre, amorça la stance. (*M*, p. 160)

On remarquera la présence et le retournement conséquent d'une métaphore qu'Apollinaire et les poètes de sa génération utilisèrent pour dire la simultanéité : les ondes. Dans « Lettre-Océan », c'est à partir de la Tour Eiffel que partent des ondes radiophoniques à travers les continents. Ici, c'est le Parthénon qui fait vibrer à l'unisson passé et présent, révélant, encore une fois, le grand mécanisme horloger du monde et ce qu'Ozenfant qualifie immédiatement comme « l'un des buts du très grand art ». Parthénon et Tour Eiffel se rejoignent dans le double visage de cette modernité qu'un photomontage célèbre de la revue illustre par la superposition du transatlantique *Aquitania* et de quatre monuments parisiens : la cathédrale Notre-Dame, la tour Jean-Jacques, l'Arc de Triomphe et l'Opéra (*ill.* 15, voir aussi *ill.* 4). Réitérant l'une des idées fondamentales du purisme, et une conviction d'Ozenfant, le texte dit ce que le répertoire réduit au minimum des formes hiératiques puristes ne réussit pas toujours à créer, trahissant l'impasse de la théorie. À part la référence au genre cultivé par Jean Moréas (*Stances*, 1899) et l'aveu implicite d'une adhésion assumée au classicisme, un autre élément attire l'attention : l'amour. On le retrouve en fait ailleurs, chez Maurice Raynal qui l'associe dans un article de la revue au cubisme de Juan Gris[77].

[77] Maurice Raynal, « Juan Gris », *EN*, n° 5 (fév. 1921), pp. 533-534. D'après Kahnweiler (*Juan Gris, sa vie, ses œuvres, ses écrits*, *op. cit.*), Raynal fut un défenseur constant de l'art de Gris.

Cet élément est discuté en rapport avec ce que Raynal appelle le « sublime familier », un sublime qui prend son origine dans la réalité connue et banale et qui invite « à une communion intime avec l'essence même des objets ». Le sublime n'est plus ici quelque chose qui dépasse l'entendement de l'homme, s'imposant à lui avec une violence altière, mais désigne les réalités de tous les jours, dans ce qu'elles ont de plus humble. Sans doute dans un effort de défendre le peintre contre les reproches de froideur, Raynal déclare chercher « une notion intermédiaire » qui puisse rendre compte de la nouvelle notion de la peinture qu'il détecte chez Gris. Ce sera – placé entre la Raison (liée au Beau) et la Sensibilité (liée au Sublime) – l'Amour, notion tenant à la fois de la raison et de la sensibilité et gouvernant le domaine du « sublime familier », c'est-à-dire humanisé, dont l'œuvre de Gris représente le parfait témoignage selon le critique. L'amour tient ici la fonction paradoxale de marquer et de combler l'écart séparant la réalité du tableau et la réalité du monde environnant.

L'amour n'est pas à confondre avec un quelconque épanchement sentimental doté d'un supplément projectif, ou avec une recherche de l'effet. Il désigne, comme chez Ozenfant, « un accord harmonieux entre deux objets », qu'il s'agisse des objets extérieurs au tableau ou du tableau lui-même dans sa réalité objectale. Les lieux communs du retour à l'ordre qui affleurent dans le discours de Raynal affaiblissent cependant ses propositions. Le « sublime familier » né, chez le peintre, d'un « acte de foi en la nature propre des choses et ce indépendamment de tout concept idéaliste ou réaliste » se résorbe dans « la Vertu » que son œuvre donnerait à voir, mais que Raynal n'explique pas davantage. Il y aurait donc une moralité au cœur des œuvres de Gris, logée entre la froideur de la raison et l'érotique de la sensibilité, qui rend compatible la réalité du tableau avec la réalité de ce qui nous entoure. Ce à quoi cette moralité donne accès n'est donc pas le façonnement d'une identité – l'idéal d'impersonnalité du cubisme et du purisme rendant impossible l'identification – mais un

rapport au monde, instauré par la peinture dans la peinture, qui est de l'ordre de la réserve, de la retenue, de l'ascèse dans la perception.

Raynal tente d'interpréter un rapport à la réalité considérée dans ses éléments les plus constants, dont Pierre Reverdy, proche de Gris (il lui dédie son petit traité *Self defence. Critique – esthétique*, 1919), a sans doute été le meilleur théoricien à l'époque. Selon Reverdy, dans le cubisme, les objets ne servent plus de sujets pour la peinture, mais il y entrent en tant qu'« éléments » purs, opération qui suppose « qu'il ne s'agit pas d'en donner l'aspect mais d'en dégager, pour servir au tableau, ce qui est éternel et constant (par exemple la forme ronde d'un verre, etc...) et d'exclure le reste[78] ». Il en résulte un mouvement de sortie et de rentrée dans la vie à partir du plan de « grande réalité » qui est celle des œuvres d'art – va-et-vient que les notions de sublime familier et d'amour proposées par Raynal, ou celle de résonance présente dans le discours puriste, essayent de saisir : « l'on crée des œuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent parce qu'elles ont une existence propre, en dehors de l'évocation ou de la reproduction des choses de la vie[79] ». La « grande réalité » de l'art est ainsi à comprendre comme à la fois un dépassement du réel et son intensification, son surcroît. Si les œuvres se tiennent dans la proximité du réel, comme son précipité, sans pourtant tomber dans le réalisme ni basculer dans le surréalisme auquel Reverdy reproche son goût du hasard, c'est entièrement par l'artifice de leur art, par leur structure interne[80], par la force de leurs procédés et moyens, qui excluent l'imitation, la suggestion, l'évocation, l'imagination, les jeux de langage arbitraires[81].

---

[78] Reverdy, « Sur le cubisme », *Nord-Sud*, n° 1 (15 mars 1917), p. 7.
[79] *Ibid.*
[80] « La logique d'une œuvre d'art c'est sa structure. » *Self Defence* (1919), dans *Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, *op. cit.*, p. 108. « La vérité en art est incluse dans l'œuvre elle-même comme la vie dans l'animal. » Reverdy, *Note éternelle du présent. Ecrits sur l'art, 1923-1960*, Flammarion, 1973, p. 21.
[81] Les moyens spécifiques de la poésie sont pour Reverdy l'espace de la page et la syntaxe, ou « l'art de disposer les mots », art des rapports visuels entre les mots, impossible donc à confondre avec « un moule immuable ». Cf. « Syntaxe », *Nord-Sud*, n° 14 (avril 1918), s.p.

Tout en défendant lui aussi les traditions pures, Reverdy se situe cependant en dehors des discours visant l'universel qui définissent l'aspiration au classique de ses contemporains. Faisant primer une réponse esthétique basée sur *l'émotion* plutôt que sur la compréhension obtenue au moyen d'une simple explication, Reverdy insiste sur le fait que l'art poétique ne consiste pas à garantir l'universel par l'accès au typique et au significatif, ni à créer des harmonies, mais que « le propre du poète est de saisir des rapports qu'il est seul capable de discerner et qu'il rend, par sa création, saisissables ensuite par d'autres que lui[82] ». Avec le temps, ceux qui saisissent ces rapports sont de plus en plus nombreux, « [m]ais les premiers qui ont su voir sont ceux qui sont le plus près de celui qui a su créer ». Il revient ainsi au poète ou au peintre de définir et de donner forme et visibilité à un possible non encore réalisé. Ce possible ne se réalise cependant que sous la forme de l'image saisissable par l'esprit, il n'est pas une abstraction de la nature[83], d'où l'insistance du théoricien et poète sur l'activité poétique comme production et conception, et non reproduction. L'esprit, notion clef chez Reverdy, désigne le domaine d'une activité de perception double, située entre les deux pôles de la pénétration et de réceptivité passive, de la pensée et du rêve[84].

On peut constater la ramification d'une recherche de ce que les poètes et peintres de l'époque appellent la réalité de conception produite par l'esprit, différente de la réalité de vision imitée de la nature, et passant par une réflexion sur les moyens artistiques, qui

---

[82] P. R., « Notes et extraits », *Nord-Sud*, n° 14 (avril 1918), [p. 1].

[83] Cf. « L'image », *Nord-Sud*, n° 13 (mars 1918), s.p. « Des années plus tard, il dira « Il n'y a pas d'images dans la nature. L'image est le propre de l'homme, car elle n'est image que par la conscience qu'il en a. » *Cette émotion appelée poésie*, Flammarion, 1974, p. 65.

[84] Sur ces notions chez Reverdy, cf. Etienne-Alain Hubert, « Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy », « La "grande réalité" », *Circonstances de la poésie*, *op. cit.*, pp. 12-45. L'esprit joue également un rôle important chez Gris : « Je voudrais continuer la tradition de la peinture par les moyens plastiques en apportant une esthétique nouvelle basée sur l'esprit ». Dans Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, ses œuvres, ses écrits*, *op. cit.*, p. 192. Selon Kahnweiler, cet aspect est visible dans le « lyrisme *plastique*, un lyrisme de formes, non d'*idées* » de Gris, qui se confond avec les formes du tableau et avec leurs rapports réciproques » (*id.*, pp. 192, 200). Comme chez Reverdy, qui préfère parler en termes de justesse dans l'éloignement, l'esprit devait montrer les parentés cachées, les ressemblances de deux objets apparemment différents.

remonte à une démarche que Paul Desjardins, dans une lecture toute moderniste, repérait à la fois dans le classicisme de Poussin et dans le symbolisme d'Eugène Carrière. L'insistance puriste sur la résonance entre l'esprit et la réalité est à comprendre ainsi dans le contexte élargi d'une quête où l'ordre que le tableau ferait voir se confond avec la structure élémentaire des choses.

Survivance de l'antique et pureté des formes

Nous avons déjà vu que la quête des « éléments régénérateurs » qui traverse la revue se situe au croisement d'une conception formaliste de l'art et d'une préoccupation pour l'actualité de l'ancien et pour celle de formes venues d'autres cultures. À l'opposé d'une idée de l'antiquité ou des traditions alternatives comme panoplies de motifs et de thèmes qu'il suffirait de rappeler dans l'œuvre pour en ressusciter la force, nous trouvons chez Ozenfant l'idée, inchangée depuis Plutarque, d'une énergie de l'Antiquité dont la fraîcheur inaltérable est le gage de son éternité :

> le Parthénon, cette cantate de marbre, précise comme Bach ou pièce de mécanique active depuis vingt-cinq siècles, il fonctionne. Par son inaltérable exactitude il est neuf, sans "jeu" affectif. Il est cassé : il agit cependant sur nous. Non par éloquence de mine mais par ce qui lui reste de neuf[85].

La question de l'actualité des formes et des objets artistiques est récurrente à l'époque de *L'Esprit nouveau* et signale un déplacement d'accent qui va de la tradition comme autorité à la tradition comme preuve et résultat d'une expérience authentique[86]. En témoigne un article

---

[85] Ozenfant, « Du Canon », *Cahiers de l'Art*, n° 4-5 (1932), p. 345, cité par F. Ducros, *Amédée Ozenfant*, *op. cit.*, p. 159. Dans *Vie de Périclès*, 13.5, Plutarque écrit au sujet des monuments réalisés sur l'Acropole : « *la beauté* de chacun d'entre eux leur conféra, dès cette époque, une allure *antique*, tandis que leur vigueur leur assure une fraîcheur et une jeunesse qui durent encore de nos jours, tant éclate en eux une jeunesse toujours renouvelée qui les préserve de l'atteinte du temps. On dirait que ces monuments portent eu eux un souffle immortel, une âme inaccessible à la vieillesse. » Cité par Settis, *Le futur du classique*, *op. cit.*, p. 121.

[86] Cette question est centrale dans la conception de la modernité de Jürgen Habermas : « la modernité conserve pour sa part des liens secrets avec le classicisme. Depuis toujours, on a tenu pour classique ce qui survit aux époques qui passent ; cette force, le témoignage moderne, au sens emphatique du terme, ne la tient cependant

de l'historien et marchand d'art d'Extrême-Orient Charles Vignier dans la revue *L'Amour de l'art*, qui est une réflexion sur l'objet ancien révélé par les fouilles archéologiques et sur les possibilités d'une nouvelle vie qui s'offrent à cet objet.

> Pourquoi un objet peut-il passer de la planche poussiéreuse de l'archéologue à la vitrine de luxe de l'amateur ? Pourquoi ce qui n'était hier qu'un tesson amorphe et anonyme se guinde-t-il aujourd'hui sur un socle de portor à la dignité d'objet d'art ? [...] On oublie le long sommeil de l'objet. On le doue d'une pérennité factice, alors qu'il faudrait simplement dire : - *Cet objet est redevenu actuel (aujourd'hui il est de nouveau en acte).* Mais nous ne céderons pas à la duperie qu'un objet soit en acte aujourd'hui comme il le fut lors de sa création. Et que nos émois et nos laudes soient à l'unisson de ceux d'autrefois[87].

Avec l'idée d'un écart dans la sensibilité qui rend impossible la restitution telle qu'elle de l'objet original et de ses effets, nous tenons ici, exprimé de manière claire, le principe d'une renaissance ou réactivation de sens qui ne passe pas par l'imitation mais qui ne dépend pas non plus de la rhétorique de la pureté. Celle-ci est d'ailleurs tournée en dérision par Vignier :

> Qu'elle [l'œuvre d'art] révèle la moindre trace anecdotique, qu'elle enferme le soupçon d'une connotation sentimentale, qu'elle s'adjoigne la velléité d'un élément psychologique, que cette œuvre, en somme, se targue de quoi que ce soit, hors la pure plastique, et nos esthètes s'en détournent, comme pris de honte[88].

Or, rappelle Vignier, il y a d'autres facteurs qui interviennent dans l'appréciation des objets d'art et qui sont responsables de la survivance de l'antique. Ces facteurs tiennent à de continuels « renversements de valeurs psychologiques. » Il arrive ainsi qu'un objet ancien « éveille en nous comme une immémoriale résonance », que quelque chose s'active en lui au contact de notre regard, forcément différent, et qu'il concentre une expérience qui nous est propre, bref, que l'altérité radicale de l'objet provenant d'une culture éloignée spatialement et temporellement ne nous soit pas malgré tout étrangère. Vignier écrit : « Un objet qui revient

---

plus de l'autorité d'une époque passée, mais seulement de l'authenticité d'une actualité passée. » « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, vol. 37, n° 413 (oct. 1981), p. 952.

[87] Charles Vignier, « Allusions à l'Art Chinois (Fragments d'une préface) », *L'Amour de l'art*, n° 1 (mai 1920), pp. 10-12. Je souligne.

[88] *Id.*, p. 11.

du passé est un arbre qui porte double floraison. Mais sachons que sa floraison nouvelle n'est ni fortuite ni spontanée. L'arbre contenait sa sève. Nous avons donné le printemps. »

La discussion de Vignier s'inscrit dans un contexte à plusieurs niveaux. En tant qu'expert et collectionneur (il co-écrit des catalogues d'expositions consacrés aux maîtres japonais à partir de collections d'amateurs au musée des Arts décoratifs de 1909 à 1914, et rédige, après la guerre, des catalogues de ventes), Vignier s'interroge sur les critères qui permettent de trancher entre les objets à intérêt uniquement documentaire, destinés aux collections archéologiques, et les objets esthétiques, dignes des collections des musées d'art. Mais la vraie question qui sous-tend cette interrogation est celle de la « double floraison » des objets, de leur survivance dans d'autres temps et dans d'autres cultures, une survivance qui est en même temps résistance à l'« usurpation » de ces objets par les musées et à leur transformation en bibelots ou pâture sentimentale dénoncées par Le Corbusier[89].

La question de la survivance est discutée à la même époque, à partir d'horizons théoriques et avec des concepts différents, par des historiens de l'art comme Heinrich Wölfflin, Carl Einstein ou Aby Warburg. On sait que ce dernier identifiait dans la survivance de l'antique (*Nachleben der Antike*), où il cherchait les traces d'une énergie ou impulsion originelle échappée à la réification, le processus essentiel de la lutte entre mémoire culturelle et oubli. Tout comme Warburg, Vignier s'intéresse ici aux réponses psychologiques et esthétiques de l'homme face aux images proposées par les objets, plutôt qu'à leur valeur artistique, qu'il fait dépendre de ces réponses. Pour Warburg, celles-ci révèlent à l'homme moderne sa nature primitive, à travers des réactions qui remontent à sa préhistoire. Cette préhistoire n'est pas marquée par l'unité, mais par le déchirement entre des pulsions contradictoires. Salvatore Settis y voit la manifestation du vrai classique, entendu comme

[89] Cf. ses articles « Autres icônes, les musées », *EN*, n° 20 (janv.-fév. 1924) ; « Usurpation : le folklore », *EN*, n° 21 (mars 1924) ; repris dans *ADA*, pp. 13-37.

recherche du divers et du dépaysement comme seules possibilités de réappropriation de ce qui appartient en propre à la nature humaine[90] et que, pour Warburg, l'art est seul à révéler. Settis écrit :

> La parenté interculturelle (ou métaculturelle) ici érigée en principe mise clairement sur la compatibilité des cultures, y compris celles qui n'eurent aucun contact historique entre elles ; le parallélisme entre deux évolutions historiques similaires (deux renaissances) ne s'explique donc pas en termes d'influence culturelle mais découle nécessairement d'un mécanisme plus profond inhérent à la nature humaine elle-même[91].

Cette parenté interculturelle surgie du dépaysement, Vignier en a justement l'épiphanie :

> Cette Kwan-yn du Yun Kan (fin du V^e^) me hante. Interrogeons-la. [....] Rien en elle qui s'associe à une quelconque de nos démarches. Elle ne nous accompagnera ni à l'Institut, ni à l'Eglise, ni au dancing, ni à la Bourse, ni à un match de boxe, ni au Parlement, ni même dans ce cabinet de travail où tant de papier se gâche. Et cependant, elle ne nous est pas étrangère. Elle éveille en nous comme une immémoriale résonance. Des mots surgissent. [...] Le mot divin reste, s'accroche, s'obstine. J'admets que divin n'ait jamais voulu mieux qu'être le prédicat de cette Kwan-yn[92].

Tout comme les interprétations de Ghéon et de Gide, la réponse de Vignier pose la coexistence de l'identique et de l'autre, du familier et de l'étranger, du passé et du présent. Elle renvoie à un classique ouvert qui revêt, par sa nature même, une fonction anthropologique, classique que Settis propose d'appeler « l'autre-que-soi qui se trouve en nous[93] ». Le *Nachleben* ne révèle pas seulement cet ailleurs spatial et temporel d'où surgit, fantomatique, une joie ou une angoisse primitives. Il indique que la temporalité des œuvres est foncièrement hétérogène, que dans ses strates s'entrechoquent des expériences que

---

[90] Comme le note aussi Gottfried Boehm à propos de l'ancien : « Quel que soit son contenu, il intéresse pour autant que son aura survit et que sa vitalité s'impose, annulant sans peine les distances historiques et surmontant l'hétérogénéité des mondes d'hier et d'aujourd'hui. L'ancien nous apparaît alors comme une potentialisation de ce qui nous est propre. » « Une autre modernité », art. cité, p. 23.

[91] Settis, *Le futur du classique*, *op. cit.*, p. 148, ainsi que pp. 137-150.

[92] « Allusions à l'Art Chinois (Fragments d'une préface) », art. cité, p. 14.

[93] *Le futur du classique*, *op. cit.*, p. 162 et, pour le classique comme forme d'anthropologie, pp. 157-159. Pour la notion de classique ouvert et dialectique, voir aussi E. Costadura, *D'un classicisme à un autre…*, *op. cit.*

seulement une histoire de l'art généalogique, voire géologique, alliée à l'anthropologie, à l'ethnologie et à la psychologie pourrait élucider[94].

Les animateurs de *L'Esprit nouveau* adoptent une perspective à la fois proche – par leur intérêt pour la temporalité hétérogène[95] et pour les effets visuels et psychologiques des œuvres – et radicalement différente – par leur penchant formaliste et la préférence pour l'apollinien. Ils allient ainsi des éléments en apparence incompatibles. Dans les contributions à la rubrique d'esthétique de la revue, nous trouvons des échos de ces recherches qui s'efforcent au même moment de refonder l'histoire et la théorie de l'art, en s'interrogeant sur la nature des œuvres et sur leur rapport à l'homme. Le critique Jules Lallemand rappelle que dans l'esthétique philosophique (*d'en haut*) comme dans la science esthétique (l'esthétique *d'en bas*), ce qui demeure inexpliqué est l'acte de création proprement dit et la réalité même de l'œuvre. Cette réalité artistique n'est épuisée ni par l'étude de son contenu présumé ni par l'analyse formelle de sa composition ni non plus par l'examen des moyens techniques employés pour la réaliser. Lallemand réclame une réflexion esthétique « synthétique », bénéficiant de tous les apports des savoirs, de la physiologie à la sociologie[96]. Selon un autre collaborateur, Raymond Lenoir, auteur d'ouvrages philosophiques, les réflexions sur l'activité artistique, partagées au cours de l'histoire entre intelligence et sensibilité, entre sciences positives et métaphysique, se sont barré l'accès à une compréhension de l'individu dans l'intégralité de sa dimension humaine, irréductible aux déterminismes biologiques et

---

[94] Cf. Jean-Pol Madou, « Temporalité de l'image : Aby Warburg et Carl Einstein », in *Mythe et création : théorie, figures*, sous la direction d'Eléonore Faivre d'Arcier, Jean-Pol Madou, Laurent Van Eynde, Publication des Facultés Universitaires Saint-Louis, 2005, pp. 69-85.

[95] De la science de l'art présentée par Victor Basch à l'approche sociologique de Charles Lalo, plusieurs méthodes esthétiques sont convoquées dans la revue qui ont pour visée de rendre compte de la temporalité complexe des œuvres. À ce sujet, cf. Estelle Thibauld, « Entre contemporain et intemporel. *L'Esprit nouveau* et l'esthétique scientifique », art. cité.

[96] Jules Lallemand, « La méthode et la définition de l'esthétique », *EN*, n° 3 (déc. 1920) pp. 257-267.

sociaux[97]. Recoupant les questionnements sur la nature du classique, ces débats fonctionnent aussi comme des avertissements contre ses réductions à de simples oppositions entre forme et contenu, structure et contexte, universaux et histoire.

Si l'on revient à la question plus spécifique de la perspective puriste, celle-ci semble avoir évacué le mouvement dans lequel Warburg voyait le véritable moteur du classicisme, mais n'en garde pas moins une tension constitutive, de celle que Wölfflin reconnaissait dans l'activité propre à la forme achevée, ainsi qu'un accent important mis sur l'effet universel des œuvres, plus que sur leur poétique. Du classicisme « barbare » d'un Warburg fidèle lecteur de Nietzsche, qui donnait aux images la valeur de symptômes ou empreintes d'une force archaïque prête à faire irruption, on passe ainsi au classicisme « structurel » qui motive le modernisme des formes dites pures. Comme le commentaire d'Ozenfant au sujet des peintures préhistoriques l'a montré, cette pureté ne produit le télescopage des périodes historiques que par le rapport spécifique qu'elle entretient à une mémoire des formes pensée en termes d'hérédité et de transmission, active par-delà les époques. Entre temps, dans la rhétorique moderniste de la pureté, une nouvelle opposition s'est superposée à celle du vrai classicisme, tourné vers le futur, et du mauvais classicisme, nostalgique du passé : celle qui engage les tenants de la pureté dans une croisade contre le kitsch, et les chasseurs d'épiphanies contre le pastiche[98].

---

[97] Raymond Lenoir, « Des systèmes d'esthétique en France », *EN*, n° 8 (mai 1921), pp. 935-947.

[98] Selon Miriam Gusevich, qui distingue le discours puriste des pratiques transgressives de l'avant-garde (architecturale), « kitsch always functioned as the unstated *sub-text* motivating the modernist discourse on purity », « Purity and Trangression: Reflection on the Architectural Avantgarde's Rejection of Kitsch », *Discours*, vol. 10, n° 1 (Fall-Winter 1987-1988), pp. 90-115. Pour un aperçu des différentes fonctions du pastiche autour de 1920, qui vont de l'usage « cannibale » du passé (Cocteau) à une réflexion qui implique l'ironie (Proust), la subversion (Dada), la construction d'une contre-tradition (le Surréalisme), voir Alexandria Parigoris, « Pastiche and the use of tradition, 1917-1922 », in *On Classic Ground*, *op. cit.*, pp. 296-308.

Au terme de cette étude interrogeant les positions de la revue sur le classicisme et l'actualité des formes, on peut se demander si ce qui est en jeu ici n'est finalement pas la modernité telle que Baudelaire la définissait dans *Le peintre de la vie moderne* lorsqu'il appelait à ce que « toute *modernité* soit digne de devenir antiquité ». Si *La N.R.F.* ne se donne pas explicitement pour tâche, comme *L'Esprit nouveau*, de donner forme à la modernité, mais de définir et de défendre le génie français, les animateurs des deux revues pourraient émettre le même avertissement : « Malheur à celui qui n'étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale ! Pour trop s'y plonger, il perd la mémoire du présent ; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance [...][99] ». Issues de la surenchère théorique provoquée par l'opposition de *La N.R.F.* au classicisme promu par les adeptes de Maurras, qui sort du cadre strict des débats esthétiques, les catégories invoquées (classicisme, romantisme, méthode, sentiment, etc.) et les polarisations qu'elles entretiennent entre des termes antagonistes et complices ne sont peut-être pas les plus pertinentes pour saisir les enjeux de l'esthétique de *L'Esprit nouveau.* On a vu qu'un théoricien et poète comme Reverdy, par exemple, échappe aux tendances universalisantes de ses contemporains. Ces débats, en apparence simplificateurs et répétitifs, rappellent en fait que la tension productrice d'interférences entre classicisme et modernité est consubstantielle aux beaux-arts, indépendamment de leurs contextes historiques et idéologiques[100].

Dans le cas de *L'Esprit nouveau*, cette tension se double d'une autre tension qui lui est en fait consubstantielle : celle entre l'universalisme et l'impersonnalité inhérents au formalisme et l'expérience. Je m'arrêterai là-dessus dans le chapitre suivant avant de passer à une analyse de ce qui motive l'intérêt d'Ozenfant et de Le Corbusier pour les folklores et les lieux communs. Cette analyse permettra de mieux mettre en évidence une spécificité de

[99] Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, *op. cit.* p. 798.
[100] Cf. Gottfried Boehm, « Une autre modernité », art. cité, p. 17.

l'esthétique de la revue que la discussion sur le classique a révélée : l'importance d'un langage de formes anonymes qui puisse donner le sens d'une solidarité universelle et assurer la communication entre l'individuel et le collectif.

2. L' « ART POUR LA VIE »

La leçon des « arts vivants »

Nous venons de voir que la réévaluation radicale de la tradition en termes de « principes générateurs » et de lois de composition a contribué dans les années 1920 aux transformations de l'idée du classique, lequel s'en est trouvé, remarque Salvatore Settis, « ramené à l'essentiel et donc capable d'agir comme stimulus et non plus comme frein[101] ». Il n'est pas étonnant dès lors que cette réactivation d'un classique matriciel, mais partiel, au prix d'une table rase qui ne préserve du passé que les éléments porteurs de solutions viables pour le présent, se greffe à l'intérieur de *L'Esprit nouveau* sur une logique d'avant-garde animée par une même attitude critique envers le poids encombrant de l'histoire. Pour Adolf Loos et Le Corbusier, ainsi que pour leurs contemporains adeptes de la « pureté », de la « nudité » et de l'« essentiel », il s'agit avant tout de se donner la possibilité d'un nouveau départ, de réinventer, et non de réinstaurer, les bases de la modernité.

Le domaine principal dans lequel on assiste à des interférences de ces phénomènes est celui des arts vivants auxquels les auteurs de la revue consacrent de nombreux articles, afin de traquer dans le cinéma, le music-hall ou les courses automobiles les signes d'une

[101] *Le Futur du classique*, *op. cit.*, p. 49.

sensibilité nouvelle. Le cinéma peut « hâter l'évolution des jugements » et devenir de la sorte « agent de propagande et de progrès[102] », écrit Louis Delluc, l'un des premiers grands critiques de cinéma, qui mène dans plusieurs revues une campagne de légitimation du nouvel art. Plus que la littérature, plus que le théâtre ou le music-hall, le cinéma semble satisfaire les conditions d'un art qui égale la vie et cela parce qu'il est, selon Elie Faure, l'art « du mouvement, c'est-à-dire du principe même de toutes les choses qui sont[103] ».

Ce goût nouveau pour l'espace, le temps et la mobilité, ainsi que l'impératif du rythme qui est « à la base des arts comme de la vie[104] » et dans lequel les auteurs de la revue reconnaissent la marque majeure de la sensibilité moderne, expliquent aussi l'engouement de l'époque pour le sport, la danse, le cirque, le music-hall. Les auteurs de *L'Esprit nouveau* y cherchent la garantie d'une activité productrice de réalités qui fait défaut aux formes artistiques plus traditionnelles. « Le cirque est un spectacle fait de réalités. Le théâtre, au contraire, ne vit que de fictions », affirme Céline Arnauld. Cette recherche vise aussi une forme d'héroïsme moderne dont le modèle est cette fois-ci classique : c'est à une arène antique que Céline Arnauld compare le cirque pour ôter à ses acteurs, jongleurs, trapézistes, équilibristes tout soupçon de prosaïsme[105]. Une arène qui célèbre en outre la démocratie

---

[102] Louis Delluc, « Cinéma. Photogénie », *EN*, n° 5 (fév. 1921), p. 589.
[103] « Charlot », *EN*, n° 6 (mars 1921), p. 657.
[104] Albert Jeanneret, « La rythmique », *EN*, n° 2 (nov. 1920), p. 175.
[105] « Le cirque, art nouveau », *EN*, n° 1 (oct. 1920), pp. 97-98. George Seurat, l'une des références essentielles des puristes (cf. Bissière, « Notes sur l'art de Seurat », *EN*, n°1, oct. 1920, pp. 13-28) avait, semble-t-il, déclaré vouloir faire représenter ses contemporains dans les scènes quotidiennes de la vie parisienne, dont le cirque, comme sur la fresque des Panathénées de Phidias. Cf. Gottfried Boehm, « Une autre modernité », art. cité, pp. 17, 37 (n. 10).

Dans un article d'Henri Mancardi, membre de l'Action française, le cirque est carrément associé au classicisme. L'auteur s'acharne à démontrer le bon sens français « anti-romantique » de Cocteau et à le disculper de son péché dadaïste, en invoquant notamment l'influence positive de l'esthétique du cirque. « Il faudrait dire la santé, la propreté, la beauté du cirque. Il ignore la grivoiserie, il n'est pas boulevardier. Il se porte bien, il est harmonieusement humain. L'élégante maîtrise du muscle s'y affirme, le commandement de la volonté au corps s'y apprend. [...] Cela est une charmante leçon, cela est comme le classicisme intérieur du cirque [...]. Vive l'âme populaire plutôt que le romantisme bourgeois ! » « Réflexions sur Jean Cocteau », *EN*, n° 13 (déc. 1921), pp. 1470-1471. Il s'agit de l'un des articles (le seul de Mancardi) où le retour à l'ordre se manifeste clairement

esthétique, « messe moderne[106] » qui opère le collage désacralisant des artistes cubistes et des foules, des acteurs de théâtre et des clowns et qui révèle le poétique au cœur du banal. En s'ouvrant à des rubriques consacrées au music-hall, au cabaret, au cirque, la revue oppose à ses propres tendances formalistes et élitistes la recherche d'une intégration des activités sous un signe unique qui traverse les partages des genres et des classes. Elle cherche dans des formes artistiques éphémères les traces d'une vitalité du présent qui puisse rivaliser avec la force de l'antique.

On ne s'étonnera pas dès lors de trouver en Charlot, cette fois-ci au cinéma, l'attrait du drame grec, du lyrisme shakespearien et du pantin mécanique, doublé de la désinvolture dans le rire et la danse[107] où il est facile de reconnaître des échos de la figure nietzschéenne du « funambule sur sa corde ». Charlot est l'équivalent d'un esperanto dans les cercles européens d'avant-garde. Sa figure s'affiche dans presque toutes les revues du réseau de l'avant-garde constructiviste qui se développe surtout dans l'Europe centrale et de l'Est et il est chanté par beaucoup de poètes, de Cendrars à Yvan Goll qui écrit une *Chaplinade* (1920) illustrée par Léger. Il ne pouvait donc manquer de *L'Esprit nouveau* un hommage à celui dont les aventures racontées par les soldats revenus de permission égayaient les tranchées pendant la Grande Guerre, selon les souvenirs de Cendrars dans le n°4-5 (1924) de la revue belge *Le Disque Vert*, entièrement consacré à Chaplin.

À elle seule, la figure de Charlot représente le syncrétisme des idées qui circulent dans ces milieux. Elle attire par le fond d'humanité qu'elle dégage, par la fraternité qu'elle instaure dans le rire, mais aussi par le jeu nerveux et mécanique de ses gestes menacés de détraquement. Charlot illustre en fait pour beaucoup la condition humaine en plein « âge de

---

dans la revue. Associés d'habitude à l'avant-garde, le cirque et son arène où se manifeste la hiérarchie précise des rôles et des genres sont annexés sous l'enseigne du génie français.

[106] Elie Ehrenbourg, « Le théâtre russe pendant la Révolution », *EN*, n° 13 (déc. 1921), p. 1519.

[107] Cf. Elie Faure, « Charlot », *EN*, n° 6 (mars 1921), art. cité.

la machine ». Le cinéaste Jean Epstein voit même en lui le créateur du « héros surmené », au jeu tout « en réflexes de nerveux fatigué[108] ». Le cinéma révèle ainsi à travers Charlot la cadence d'une vie rythmée intérieurement par les réflexes inconscients affleurant dans la conscience et extérieurement par la pression accrue de la vitesse de la vie moderne.

Par conséquent, deux versions du rythme qui traverse le corps cohabitent dans *L'Esprit nouveau.* De 1920 à 1922, René Bizet écrit plusieurs articles sur l'esthétique du music-hall et du cirque, soulignant la force disruptive, illogique et discontinue de son rythme, son « évasion d'un genre classé[109] », bref son antinormativité absolue. Chez Bizet, l'acrobate est donné en modèle d'une esthétique irréductible à des figures de géométrie, réfractaire à l'abstraction, axée sur la vie du corps au « pouls irrégulier ». Dans un registre différent, voire opposé, Albert Jeanneret insiste sur l'importance d'une éducation par le rythme et le mouvement qui « oriente l'enfant vers la conscience de la durée et ses rapports avec le lieu, développe son tempérament et lui donne la mesure de ses facultés » de conception et de réalisation, contribuant ainsi à « la cristallisation de son être[110] ». J'analyserai dans la dernière partie les enjeux de cette éducation du corps qui combine logique productiviste et logique expressive.

Retenons pour l'instant que deux obsessions sous-tendent cette préoccupation constante pour les formes d'art vivant : la recherche par le rythme du corps en mouvement d'une résonance entre l'ordre humain et l'ordre universel et d'une participation de l'un dans l'autre et l'urgence de dépasser le conflit entre la fiction et le réel, le fantasme et l'actuel. Plus que la vision du corps mécanisé de Charlot, et la menace conséquente d'une logique

---

[108] *Bonjour Cinéma*, Eds. de la Sirène, 1921 ; reprint imprimerie Arte, 1993, p. 97.
[109] René Bizet, « Dialogue sur l'esthétique du music-hall », *EN*, n° 6 (mars 1921), p. 678. Le music-hall recèle, pour Bizet, les possibilités de régénération du théâtre, devenu trop conventionnel. L'affirmation de la supériorité du cirque et du music-hall sur le théâtre, trop boulevardier, est récurrente à l'époque.
[110] « La rythmique », *EN*, n° 2 (nov. 1920), p. 185.

déterministe sans possibilité de transcendance, c'est la formule de Valéry sur le corps qui semble ici symptomatique : « Instrument vivant de la vie, vous êtes à chacun de nous l'unique objet qui se compare à l'univers[111] ». Le programme de *L'Esprit nouveau* repose en effet sur une idée fondamentale qui est le complément de son culte de la volonté et de l'engagement dans le présent : la coïncidence nécessaire entre le projet et sa réalisation effective, entre le possible et son actualisation. Comme nous le verrons plus amplement dans la dernière partie de cette thèse, l'homme animé par « l'esprit nouveau » accède à la dimension de créateur dans la mesure où il réussit à combler le décalage entre le rêve et l'action, entre le projet et le geste concret qui transforme le réel.

De nombreux articles d'orientations différentes insistent sur la nécessité de cet accord exigeant, quelle qu'en soit la forme, la concordance entre une pensée et les moyens par lesquels elle se réalise. Robert Aron rappelle cette boutade de Cocteau : « il faut coïncider ou se suicider[112] », c'est-à-dire abandonner l'acte d'écrire si l'accord entre le sentiment et l'œuvre échoue. Dans son article du n° 6 de la revue, le poète et théoricien Pierre Reverdy attribue la réalité des œuvres à l'équilibre entre l'esprit de l'artiste et l'ensemble de ses moyens esthétiques, l'œuvre réussie permettant de saisir « le point où *la conception* et *la réalité* se confrontent[113] ». Il s'agit chez Reverdy, comme on a pu déjà le voir, d'une vigilance de l'esprit destinée à assurer la justesse des rapports de l'image poétique et à la rendre évidente, en même temps que d'un accord entre la manifestation de cet esprit chez le poète et les moyens techniques employés, à la fois personnels et imperméables aux sentiments.

---

[111] *Eupalinos ou l'Architecte* (1921), dans *Œuvres* II, *op. cit.*, p. 99.
[112] Jean Cocteau cité par Robert Aron, « Lettres à un étudiant IV. Jean Cocteau et la "Modern School of Language" », *EN*, n° 22 (avril 1924), s.p.
[113] Pierre Reverdy, « L'esthétique et l'esprit », *EN*, n° 6 (mars 1921), pp. 668-674.

Pour une efficacité nouvelle de l'expérience

Simultanéités et co-présences

C'est précisément cette quête d'une coïncidence, ou plutôt d'une justesse, d'une adéquation entre l'intention et le but, entre la conception et l'acte qui permet à l'intérieur de *L'Esprit nouveau* les contaminations réciproques entre un projet d'avant-garde et un idéal fondé sur le principe d'harmonie et d'unité de l'être. Au cœur des deux nous trouvons un même impératif de l'idée vérifiée et ratifiée par l'expérience, ce qui détermina Maurice Denis à définir ce type de classicisme revendiqué par une partie de l'avant-garde – celle, précisément, qui s'intéresse aux correspondances exactes entre formes et émotions – comme la recherche d'une « vérité confirmée à la fois par la tradition et par l'expérience[114] ».

L'argument de l'expérience pourrait surprendre dans un contexte où les protagonistes ont souvent invoqué leur foi dans le ciel immuable des idées platoniciennes[115] et des lois mathématiques, où la machine est louée pour avoir permis d'atteindre à « la pureté des concepts purs[116] » et où le passage du symbolisme au classicisme analysé par Denis a été possible en vertu de leur idéalisme commun. Pourtant, on a déjà vu que l'intérêt pour le passé ne s'est révélé libérateur que dans la mesure où il garantissait l'accès, sur le mode d'une expérience à la fois sensible et intellectuelle, anthropologique et artistique, non seulement à

---

[114] Maurice Denis, *Du symbolisme au classicisme*, *op. cit.*, p. 101.

[115] Ozenfant publie dans *L'Elan* (n° 9, mars 1916) un passage du *Philèbe* de Platon, tandis que Le Corbusier définit l'architecture comme « l'art par excellence, qui atteint à l'état de grandeur platonicienne » (*VA*, p. 87). Cependant, ils sont en désaccord avec Severini qui réclame un retour à la science antique des proportions et critique dans les pages de l'*EN* le classicisme erroné de Cézanne, basé sur la sensation et le « coup de pinceau » et non sur la forme ou l'idée, trop proche encore de l'empirisme des impressionnistes. Cf. « Cézanne et le cézannisme », *EN*, n° 11-12 (nov. 1921), n° 13 (déc. 1921), repris dans *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et nombre* (1921). Son livre est critiqué dans un compte rendu : « voilà un artiste qui va vers la science et la science l'engloutit et il ne ressort de là qu'un néo-renaissant de la pire Renaissance. [...] M. Sévérini [*sic*] oublie [...] que la géométrie est chose de l'esprit et que toutes ses données n'ont pas nécessairement une valeur *sensible*, *donc plastique*. On aboutit à une métaphysique du nombre qui est aussi aveugle et dangereuse que toutes les mystiques. [...] ne remplaçons pas le mysticisme de la sensibilité par celui de la section d'or ou du triangle. » De Fayet [Ozenfant et Le Corbusier], « Les livres d'esthétique », *EN*, n° 15 (fév. 1922), pp. 1749-1750.

[116] Le Corbusier, « Construire en série », *Almanach d'architecture moderne*, *op. cit.*, p. 79.

des techniques éprouvées de peinture ou d'architecture, mais aussi à des possibilités renouvelées en termes d'expériences existentielles. Le passé garde une dimension rayonnante et exemplaire, pour autant que l'exemplaire peut encore se décliner au présent, humble sublime chez Gris, fiction réelle au cirque, jeu de formes et d'ombres sous la lumière chez Le Corbusier. C'est ce que Le Corbusier voudra transmettre en 1935 à l'occasion d'une exposition intitulée « Les arts dits primitifs dans la Maison d'aujourd'hui » organisée dans son propre appartement rue Nungesser et Coli à Paris :

> Les œuvres de l'esprit ne vieillissent pas. Par périodes, cycles, séries, les retours s'opèrent ; les mêmes heures passent, une fois encore, aux minutes de concordance. Ainsi sont apparentées, sont unes, les œuvres qu'anima le même potentiel d'énergie. L'unité n'est pas dans l'uniformité des styles : elle est dans l'équivalence des potentiels. Le contemporain s'établit dans la profondeur des âges.
> Les arts dit primitifs sont ceux des périodes créatrices, quand une société construit son outillage, son langage, sa pensée, ses dieux, quand une civilisation éclate de rêve.
> Chaque geste, en sa nécessité, était le style même. Rien ne se répétait, tout avançait…
> Après, seulement, sont venus « les styles ». Autre affaire. Les dieux étaient inventés ; il ne restait plus qu'à les épousseter.
> Aujourd'hui, un monde nouveau se crée ; tout recommence.
> L'architecture qui apparaît actuellement est contemporaine des œuvres de ces autres cycles ; leur énergie, leur force crue, le vrai qui est en chacune d'elles sont sa vérité, sa force, son énergie mêmes.
> Les arts dits primitifs expriment les âges d'action. […]
> Voilà pourquoi, à notre époque d'universelle information, je ne puis concevoir un intérieur à « style » unique. Mais au contraire, il me paraît réconfortant qu'autour de notre action propre, soient présents les témoins des mêmes aventures[117].

Pour le dire autrement et en simplifiant, cette fois-ci à partir du point de vue du récepteur des œuvres, ce qui garantit le « présent éternel » de ces dernières c'est autant leur valeur artistique, mesurable objectivement, que notre réceptivité aux vérités sensibles qu'elles présentent. La dimension présentative de l'art, sur laquelle Reverdy insiste, par refus de la re-présentation, dédoublement redondant du monde ou renvoi à un ailleurs idéel, comporte un aspect spatial mais aussi temporel, au sens où chaque nouvelle appropriation du poème

[117] Le Corbusier, texte de carton d'invitation à l'exposition « Les arts dits primitifs dans la Maison d'aujourd'hui », 3 juillet 1935 [FLC BrA 26], in Pierre Saddy (éd.), *Le Corbusier. Le Passé à réaction poétique*, *op. cit.*, p. 132. L'exposition présentait à côté de peintures de Le Corbusier et de Léger des masques et des statuettes africains, une copie de la sculpture grecque dite Le Moscophore, etc.

déployé sur la page se fait au présent et nécessite une présence, aussi dépersonnalisée soit-elle.

Il est dès lors important d'explorer les différentes implications de cette expérience entre « potentialisation de ce qui nous est propre[118] » qui refuse le vécu sentimental et révélation à soi d'une présence au travers de lois mathématiques qui la relient à l'univers. À tous les égards, cette expérience se présente sous les auspices de la simultanéité ou de la co-présence : de l'ancien dans le moderne, de l'archaïque dans le civilisé, du collectif dans l'individuel, du mouvement dans l'équilibre, de la raison dans le spontané, mais aussi du sensible dans « la pureté des concepts purs ». Il est possible ainsi de trouver, au cœur de *L'Esprit nouveau*, les éléments d'une expérience qui échappe, ou tend en tout cas à échapper, à la logique rigide du *Either/Or* associée[119] à la mécanisation de l'homme et à l'esthétique de la machine. Ceci revient finalement à poser, avec Ozenfant et Le Corbusier, la question des « destinées de la peinture ». En 1924, ceux-ci écrivaient :

> L'art d'*imitation* est distancé par la photographie et le cinéma. La presse, le livre agissent plus efficacement que l'art à des fins religieuses, moralisatrices ou politiques. Quelle destination demeure départie à l'art d'aujourd'hui ? (« Destinées de la peinture », *EN*, n° 20, janv-fév.1924, s.p. ; *PM*, p. [1])

Les effets de l'œuvre

Les produits de l'activité humaine sont ici conçus en tant qu'organes viables garantis par une composition en accord avec les règles mathématiques et les lois présumées de la nature, dont les effets, « émotions architecturales », font « résonner l'œuvre humaine avec l'ordre universel[120] ». L'œuvre, élément clef du programme de la revue, révèle « la fin fatale de

---

[118] G. Boehm, « Une autre modernité », art. cité, p. 23.
[119] Cf. M. Berman, *All That is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, *op. cit.*, p. 24.
[120] Le Corbusier-Saugnier, « Trois rappels à Messieurs les architectes. I. Le volume », *EN*, n° 2 (nov. 1920), p. 199. « L'émotion architecturale, c'est quand l'œuvre sonne en vous au diapason d'un univers dont nous subissons, reconnaissons et admirons les lois. » *VA*, p. 9.

toute activité[121] » : la création d'un univers ordonné. Il est important de souligner ici que sa réception ne se fait pas sur le mode de la contemplation passive que Le Corbusier rangeait parmi les torts les plus graves des musées, mais sur le mode actif d'une méditation engageant l'homme dans une confrontation avec lui-même[122]. La « symphonie » de « jouissances ordonnées » provoquée par la contemplation des œuvres permet à l'homme de se saisir dans sa fonction de création et de connaissance et déclenche une prise de conscience de sa participation à l'harmonie de l'univers :

> Prestigieuse machine que vous déclenchez ; la connaissance et la création. Des symphonies. Être caressé par des formes, puis savoir comment elles sont engendrées, dans quel rapport assemblées, comment elles répondent à une intention qui devient évidente, comment elles se classent dans la collection qu'on s'est constituées, d'images électives. Mesurer, comparer en son esprit, voire : participer soi-même aux délices de l'auteur et à ses tourments… (Ozenfant et Jeanneret, « Nature et création », *EN*, n° 19, déc. 1923, s.p.)

« Pure création de l'esprit », l'ordre auquel l'homme participe n'est pas l'harmonie préétablie de la nature telle qu'elle était conçue à l'âge classique, mais la mise en forme d'une énergie créatrice que l'homme partage avec l'univers entier. « La poésie est dans la création humaine et la poésie que l'on accorde à la nature est dans la cohérence mystérieuse mais vérifiée d'un système de lois faites par nous pour mesurer le phénomène extérieur à une échelle qui nous est particulière[123]. » L'accord de l'homme et du monde est pensé ici dans l'espace de l'expérience sensible et intellectuelle, qui, seule, peut la garantir[124]. Grâce à elle, l'homme se découvre en tant qu'être essentiellement actif et créateur d'un univers universellement intelligible. Le Corbusier voit d'ailleurs dans les inventeurs autant que dans

---

[121] Ozenfant et Jeanneret, « Nature et création », *EN*, n° 19 (déc. 1923), s. p.

[122] « L'art est au contraire le moment où l'homme ne doit de compte qu'à lui-même. » *Id.*

[123] Paul Boulard [pseudonyme de Jeanneret], « Divers… », *EN*, n° 28 (janv. 1925), p. 2331. Comme le note Argan au sujet de l'architecture typologique de Boullée et de Ledoux, « Que la nature soit en elle-même rationnelle ne peut être nié : mais rationnelle non plus par la volonté du Créateur, mais plutôt parce qu'elle est pensée à partir de la pensée humaine, laquelle est rationnelle. » L'espace de l'architecture ne fonctionne pas ici comme « vision révélatrice ou édifiante du créé, mais comme dimension relative aux activités spécifiques de la pensée et de l'opération humaines ». « Il neoclassico », art. cité, p. 146.

[124] Sur l'importance de l'expérience au XX^e^ siècle et dans le projet de Le Corbusier, où elle suscite l'« idée d'un enchevêtrement originel de l'homme et du monde qui est réception et expression » dans un univers ouvert, cf. Uwe Bernhardt, *Le Corbusier et le projet de la modernité. La rupture avec l'intériorité*, L'Harmattan, 2002, pp. 158-165.

les artistes des *poètes* appelés à élargir le domaine des possibles, c'est-à-dire des médiateurs de cette énergie universelle : « Il n'est poètes moins différents que le mathématicien, l'inventeur, l'artiste (le vrai !) ; c'est tout un : par eux, – médiateurs – une résorption du chaos dans l'harmonie[125] ».

Si l'état d'équilibre classique convient le mieux à l'image de l'homme nouveau, à la fois poète et homme d'action, cet état, associé le plus souvent au calme rassurant et statique, acquiert ici une tension et une concentration intérieures que la rencontre avec l'œuvre d'art entretient ou retrace, même si les formes hiératiques et figées des peintures puristes (*ill.* 5) semblent les avoir complètement évacuées.

Il serait, de ce fait, inexact d'associer ces phénomènes à un retour à l'art destiné à la contemplation passive, selon les interprétations communes du retour à l'ordre. Dans le cadre du purisme, ou plutôt dans la marge entre peinture puriste et architecture sur laquelle je reviendrai plus loin dans cette thèse, il est possible de distinguer plusieurs effets de l'œuvre. Pour Ozenfant, l'œuvre a plutôt un effet hypnotique, de suspens de tout autre émotion, alors que pour Le Corbusier, il s'agit aussi de réactiver, à travers l'émotion artistique spécifique, le moteur d'une évolution de conscience qui va de « l'inquiétude de l'inexplicable » vers « la sérénité de la connaissance[126] ». Pour l'architecte, l'art est né d'une concentration de la vie intérieure, il est le résultat des « investigations de l'esprit » désireux de « saisir le pourquoi des choses[127] ».

Ce qui est en jeu est donc une interprétation différente de l'impersonnalité de l'œuvre et de celui qui la regarde, entre passivité de la contemplation et réactivité, échange, réponse

---

[125] *La Ville radieuse*, Ed. Vincent Fréal et Cie, 1964, p. 131, cité par U. Bernhardt, *Le Corbusier et le projet de la modernité*, *op. cit.*, p. 160.
[126] « Le respect des œuvres d'art », *EN*, n° 27 (nov. 1924), s.p. ; *AIDA*, p. 120.
[127] « Besoins-types. Meubles-types », *EN*, n° 23 (mai 1924), s.p. ; « Autres icônes : les musées », *EN*, n° 20 (janv.-fév. 1924), s.p. ; *AIDA*, pp. 74, 24.

qui engage la totalité émotionnelle et intellectuelle de ce dernier[128]. Si elle est pensée, chez le peintre comme chez l'architecte, sur le mode de l'exclusivité qui fait oublier tout le reste, cette réponse ne se fait pas seulement sur le mode de l'accord, de l'adhésion, de la soumission à l'œuvre. Nous retrouvons dans cette émotion une dimension théorisée par Reverdy, celle de la justesse. L'effet édificateur de l'œuvre n'est pas fonction d'une révélation qui la précède. Mais s'il n'est pas le fruit d'une révélation chez celui qui la crée, il doit être, dans son effet, révélation. L'œuvre fait découvrir à l'homme le fonctionnement de son esprit qui travaille par mise en rapports et relations. Ce n'est donc pas une organisation donnée du monde qui se révèle, mais un rapport de l'esprit au monde.

Le diapason, le modèle musical sur lequel sont pensées les rencontres entre l'homme et le monde naturel ou créé, n'est pas simple écho d'une harmonie de l'œuvre, mais c'est lui qui donne, vérifie, corrige le ton. S'il arrive à Le Corbusier d'affirmer que l'architecture doit tendre à la poésie, c'est parce que la poésie est ici cette puissance de révélation qui, dans l'apparente imposition d'un ordre (naturel, social, politique), est bien plutôt manifestation sensible d'une vérité qui se trouve tant dans l'œuvre que dans celui qui la regarde.

Affinités et raison : mystique de l'unité

Ce qui chez Goethe était affinité, correspondance entre une « certaine loi inconnue » dans le sujet et une « certaine loi inconnue » dans l'objet, qui donnait au monde une

[128] Wölfflin insiste sur le caractère actif, « lucide et éveillé » et non passif et immobile de l'état d'esprit associé à l'art classique. Le bonheur que l'on peut dire classique se gagne au prix d'une réappropriation quotidienne des éléments, même acquis, qui y contribuent, il comporte une éthique et conduit à une intensification de l'existence. Il est à noter que cette intensification est d'autant plus présente dans le cas où l'attrait du classique se double du « contraste avec son Autre », comme dans le cas des nordiques (Dürer, Goethe) confrontés au classicisme italien, plus calme et nonchalant. *Réflexions sur l'histoire de l'art*, *op. cit.*, pp. 61, 66, 87, 90. La caractérisation de Wölfflin s'étend en fait au-delà de l'art classique. Nous retrouverons dans la dernière partie de cette thèse l'importance de cette expérience existentielle procurée par l'art, en dehors d'une préoccupation pour le classique.

cohérence[129], chez Ozenfant se traduit par le jeu entre « Répulsion et Amour ». Ces deux grandes forces, autrement appelées par le peintre « sympathie et antipathie », régissent les phénomènes naturels et humains et le réajustement perpétuel des formes artistiques aux besoins ou désirs du « corps de l'esprit[130] ». Ces besoins, il les oppose ainsi, en réponse aux critiques qui le traitent d'idéaliste, aux idées platoniciennes, sans pour autant résoudre l'ambiguïté profonde de sa pensée qui reconnaît dans les images sensibles tantôt des mirages tantôt le réel même – et dans la forme le travail des réminiscences qui veillent à l'unité du monde. Pour Ozenfant, « il est bien impossible d'entrer en harmonie avec quoi que ce soit si nous n'en contenons pas la "*forme*" à l'état négatif : un moule attend son moulage, un cœur ou un corps son complément, une question sa réponse » (*M*, p. 138) [131].

La grande question de la « *conformité* de l'esprit avec l'univers » ou de « l'homogénéité » de leurs natures traverse les écrits d'Ozenfant, chez qui, malgré ses protestations, l'attrait de l'autre et de l'inconnu s'abolit dans l'attrait du même et du connu, tandis que l'affinité et la continuité des choses qu'elle indique sont sur le point de sombrer

---

[129] *Maximes et réflexions*, n° 1344. Sur le principe d'affinité de Goethe, et ses deux pôles, l'empathie et la forme, voir Danièle Cohn, *La lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, *op. cit.*, pp. 61, 165-194.

[130] « Le Parthénon, merveilleuse symphonie de sensations aux puissantes conséquences mentales, nous dit que le corps n'est pas la guenille de "l'esprit" mais le corps de l'esprit : au cœur de cet étrange nous-même biologique, où notre conscience n'a aucun regard ou pouvoir, s'élaborent d'innombrables et incessantes combinaisons de forces et de contre-forces qui font émaner de quelques êtres extraordinaires, comme Ictinos, des révélations étonnantes [...]. Et c'est bien là le plus singulier des génies, celui qui tient aux organes pourrissables et qui souvent élabore des merveilles pour cette intelligence dite lucide qui n'y est absolument pour rien ; étrange vie profonde où se maintiennent les virtualités de nos idées, de nos sentiments et de nos œuvres et celles, prodigieusement incalculables, du futur de l'humanité. » (*M*, p. 161)

[131] Il remplace la notion de « structure » par celle de « tropisme » dans *Art* (1929). « Ce mot me semblait alors bien dire ce que je voulais : la loi ou les lois organisant les parties d'un tout ; la condition d'existence de cette unité, le système d'organisation qui, de manières, choses, événements, pensées non-cohérentes et hétérogènes, fait des cohérences homogènes, des fats distincts, des individus, des personnes (parfois de personnalités), je me plaisais à imaginer que nos structures mentales sont de même nature que celle de la Nature : nous nous sentons sympathiser avec l'abeille parce qu'elle est auteur d'alvéoles et de ruches au réseau polyédrique agréable à notre esprit de géométrie ; nous gravissons l'escalier de cristal du sel marin, montons à l'étage où atomes et électrons concourent à la création, au maintien ou à la désintégration d'un fait, peut-être la naissance ou la mort d'une vie. » (*M*, p. 145)

dans la répétition régulatrice des formes (et des formules) ressemblantes[132]. Ozenfant opère par ailleurs un renversement non dénué d'ambiguïtés de la formule par laquelle, de Bazalgette jusqu'à Ghéon et à Gide, on saisissait le vrai classique, et que Salvatore Settis a défini comme « l'autre-que-soi qui se trouve en nous ». Chez Ozenfant, l'assimilation de « l'autre-que-soi » tend à négliger cet écart fondamental pour ne considérer que l'identité ou l'uniformité : « C'est par l'étude de l'étranger que le travail doit se faire ; ce que nous retrouvons de nous chez lui éclaire ce qui en nous est universel[133] ».

À la différence de Le Corbusier, pour qui l'artiste est un « médiateur », libre de jouer avec les formes, son compagnon puriste voit dans l'artiste, le savant, le technicien ou l'homme politique des « Artistes révélateurs, c'est-à-dire capables de mettre au monde l'idée, l'organisation, la méthode, l'œuvre d'art, la machine obscurément ou clairement désirées par eux et les autres » (*M*, p. 169). Ozenfant oscille de fait entre ce que Barrès (auquel il voue, comme une grande partie de sa génération, une admiration mêlée de déception) nomme presque au même moment « le mystère en pleine lumière[134] » et l'appréciation exclusive de la lumière qui a chassé les ombres. « L'ombre gothique est mystérieuse parce qu'elle dissimule – la lumière grecque est mystérieuse du mystère qu'elle montre » (*M*, p. 162).

Cette mystique de l'unité peut être mise en rapport avec la crise du rationalisme qu'Emile Dermenghem, ethnologue et spécialiste du mysticisme musulman, collaborateur de

---

[132] D'où la condamnation puriste de l'abstraction. Ozenfant note au sujet de ses divergences d'opinion avec Gris : « Fondamentalement nous étions d'accord, mais sur un point important nous divergions : il prétendait que ses tableaux et les formes qui les composaient ne ressemblaient absolument à rien, à aucun objet ou spectacle réel, et je lui répondais que toute forme, qu'on le veuille ou non, ressemble nécessairement à quelque chose, ne serait-ce qu'à elle-même, comme un cercle ressemble à un cercle, une ligne droite à une ligne droite, qui sont des réalités tout autant qu'un chien ou une brouette et, qu'a fortiori, toute forme, aussi "inventée" qu'on le puisse, nous rappelle toujours plus ou moins une réalité extérieure au tableau ; que par conséquent l'abstraction pure et stricte est une stricte et pure impossibilité. » (*M*, p. 91)

[133] Ozenfant, « Peintures d'Ivan Pougni », *EN*, n° 23 (mai 1924), s.p.

[134] *Le Mystère en pleine lumière*, 1926. Barrès exprime ainsi sa conception du romantisme et du classicisme.

la revue, détecte dans le néo-thomisme contemporain[135]. On sait en plus qu'Ozenfant connaît effectivement une crise personnelle en 1923 qui se ressent dans ses articles. Cependant, cette mystique de l'unité hésite entre un dogmatisme de la raison et un mélange de raison et de foi. Elle semble vouloir ressortir, pour plus de preuves quant à la cohésion qu'Ozenfant et Le Corbusier projettent sur le monde, aux disciplines reposant sur la logique et le calcul, comme la géométrie et l'architecture. Or, « l'affinité est impuissante à faire plus que "rendre saisissable"[136] », elle rend possible la connaissance sans pouvoir la prouver, sans aller au-delà d'un sentiment de l'évidence. Ozenfant voudra en prolonger l'effet, obtenir des garanties, passer de l'intelligible au vérifiable, aller de la foi vers la certitude, fonder, comme Le Corbusier, l'ordonnance du monde sur un instinct de géométrie : « plus iront les temps machinisés, plus l'homme aura besoin de jouer de ces cordes qui semblent reliées à l'infini[137] ».

Pour Ozenfant, il ne suffit pas de sentir que dans l'univers tout se tient, d'en pressentir la marche secrète, comme dans cette image de l'engrenage horloger de la Cathédrale de Strasbourg, publié dans le n° 9 sans rapport avec les articles, juste « pour faire plaisir aux yeux et faire penser » (*ill.* 6). Encore faut-il en connaître le mécanisme, en comprendre la conception, en déduire la formule. Un passage des *Mémoires* d'Ozenfant permet de saisir cette fascination pour les mécanismes des choses, qu'il partage avec Léger :

> Pour jouir pleinement d'une mécanique, il faut la comprendre, avoir comment elle est disposée et pourquoi elle est ainsi conçue, et c'est une assez médiocre façon de goûter la vitesse que de regarder tout passivement passer de plus en plus vite les bornes : il faut se délecter de ses causes, percevoir et résumer dans son esprit toutes les actions instantanées et

---

[135] Dans l'article « Thomisme et néo-thomisme » du n° 24 de l'*EN* (juin 1924), Dermenghem oppose, en des termes qui nous sont déjà familiers, la foi (spontanéité et nécessité de recherche permanente, d'autodépassement, vie, tolérance, dynamisme, intuition) et le dogme (inertie, statisme, *a priori*, abstraction, discours et raison). Un autre article de Dermenghem est écrit le plus probablement à la demande d'Ozenfant : « Questions de philosophie scientifique. L'origine des mondes d'après la cosmogonie dualiste de M. Émile Belot », *EN*, n° 23 (mai 1924).

[136] D. Cohn, *La lyre d'Orphée*, *op. cit.*, p. 187.

[137] Ozenfant et Jeanneret, « Destinées de la peinture », *EN*, n° 20 (1924), s.p.

> solidaires : chimiques, mécaniques, électriques, magnétiques, imaginer le tourbillonnement des gaz énergétiques s'engouffrant dans les cylindres à une vitesse énorme en un flux réglé par la gigue vertigineuse des soupapes, asservies en succession rythmique aux savantes sinusoïdes des cames, elle-mêmes synchronisées avec la génératrice des étincelles électriques ; visualiser la mordante action des engrenages s'entraînant les uns les autres sous l'effet des explosions fulgurantes, la giration coordonnée, vive mais sereine des arbres, toutes ces actions facilitées par la valse des billes d'acier des roulements et celles infinitésimales des globules des huiles et de leurs molécules qui s'opposent, avec une ferme élasticité, au grippage des métaux. (*M*, p. 69)

L'affinité se fait, par conséquent, structure ou tropisme, l'artiste se veut ingénieur et le purisme se transforme en mode ou « technique » de vie. Pour Le Corbusier, il est impossible désormais de ne pas avoir « une foi raisonnable, une foi à la Saint Thomas : saint Thomas voulait toucher du doigt[138] ». Le saint qui symbolise le doute a comme attribut une équerre d'architecte.

Intelligence et sensibilité

En 1924, le critique d'art Christian Zervos dénonce l'éclatement de « l'unité de l'être » sous la pression de l'intellectualisme et du machinisme outranciers du monde moderne. Aux artistes soucieux de refaire cette unité, il déconseille cependant le refuge dans « un idéal pseudo-classique dépouillé de la complexité qui fait le sens de la vie[139] », dépourvu d'une tension interne qui le préserve contre le statisme et les excès du formalisme. C'est à cette complexité et à cette tension interne que me paraît participer l'accent mis sur l'action et l'expérience dans les articles de la revue.

À l'image de la grâce que Maurice Raynal reconnaît dans les œuvres du sculpteur Laurens, il arrive que l'ordre à résonances classiques que les auteurs de *L'Esprit nouveau* désirent s'accommode d'imperfections et d'irrégularités, pour autant que celles-ci

---

[138] « Cette foi est un acquis : *c'est un esprit de vérité.* Des choses *sont*, parce qu'elles s'expliquent, parce qu'elles fonctionnent. Ça est : c'est conditionné, ça se lit, ça s'analyse, ça se comprend. » *ADA*, p. 169.
[139] Christian Zervos, « Marc Chagall », *L'Art d'aujourd'hui*, automne-hiver 1924, p. 30.

n'empiètent pas sur la sensation d'équilibre durable des œuvres[140]. Malgré les doutes d'Ozenfant survenus en 1924 quant à la fiabilité des sciences, c'est de la part d'un scientifique que vient la description la plus proche de l'équilibre recherché par les animateurs de la revue entre la permanence des constantes et le mouvement du vivant. Dans un article intitulé « Science et esthétique. Equilibre », Paul Recht associe le « flux vivant » au mouvement brownien et identifie l'essence de la vie dans l'équilibre sans cesse recommencé de l'ordre dans le désordre : « L'équilibre n'est pas l'inertie, tout au contraire. Le sens de la vie, je veux dire son orientation, se révèle toujours par un changement d'équilibre[141] ».

Remis en question par la crise qu'Ozenfant vit en 1924, le projet de *L'Esprit nouveau* privilégie pourtant, dès ses débuts, une idée dont la viabilité est constamment démontrée par l'expérience sensible, n'existant pas en dehors de l'acte qui l'éprouve et qui en ressort comme sublimé. Certains commentateurs de la revue ont déjà relevé cette « dialectique de l'"intelligence" et de la "sensibilité" [qui] hante littéralement les articles de *L'Esprit nouveau*[142] » – la métaphysique étant ici inséparable d'une physique, l'idéalisme du positivisme, la morale de la physiologie, « le divin » de « la bête ». Si les valorisations excessives de la discipline sévère du plan, par exemple, font facilement oublier tout le processus de distillation et d'abstraction des données empiriques fournies par les perceptions visuelles, il n'en reste pas moins qu'au bout de ce processus qui fournit aux mathématiciens un instrument d'« une austère abstraction », pour Le Corbusier, « [l]e plan porte en lui l'essence

---

[140] « Par grâce, j'entends cet état qui semble surtout produit par l'espèce d'assurance, d'autorité, de candeur discrètes mais inébranlables, avec lesquelles elle pose, et surtout elle impose certaines imperfections, certaines insuffisances qui présentées avec moins de sûreté apparaîtraient comme des défauts peu tolérables. [...] Rien de plus odieux que la grâce éternellement figée, de plus exaspérant que ce sourire éternel qui nous apparaît comme une grimace, que cette pose élégante qui n'est pas pour nous rassurer sur l'équilibre durable de son sujet. » Maurice Raynal, « Laurens », *EN*, n° 10 (juillet 1922), pp. 1152-1153.

[141] Paul Recht, « Science et esthétique. Équilibre », *EN*, n° 4 (janv. 1921), p. 483.

[142] Joseph Abram, « "Hiératisme" et modernité : la revue *L'Esprit nouveau* », art. cité, p. 14.

même de la sensation[143] ». L'idée est dérivée d'une expérience qui passe du sensoriel à la jouissance émotionnelle et intellectuelle[144]. Penchant plus du côté de l'intuition et de l'instinct, les poètes Vincent Huidobro[145] et Paul Dermée se rangent parmi les adeptes d'une alliance qui concilie intelligence et expérience sensible. Dans son article « Découverte du lyrisme » publié dans le premier numéro de la revue, Dermée défend la nécessité de conserver aux idées « des racines dans notre sensibilité, dans notre être intime » :

> Chaque idée se révèle comme une abstraction par la généralisation de toute une série d'états et d'expériences de notre vie affective et organique qui continue à alimenter, à la soutenir. Elle en est l'essence utile pour l'action. (« Découverte du lyrisme », *EN*, n° 1, oct. 1920, p. 37)

L'insistance des deux directeurs sur la « vérité » de l'individu, mesurée uniquement à l'aune de ses « faits », s'inscrit dans le même mouvement qui essaie de redonner du sens au monde lorsque l'on refuse les transcendances. Ozenfant et Le Corbusier opposent à l'éclatement des vérités et des interprétations propre à la modernité la consistance des « faits rares, précis, entiers[146] », seuls capables de résister à l'accidentel, au fragmentaire et au provisoire. Cette insistance sur les « faits » en dit long sur la quête de certitude que poursuit *L'Esprit nouveau* et qui soumet les principes et les valeurs à une validation dans l'immanence de l'expérience sensible. On a affaire ici à un trait propre aux modernes qui cherchent à s'approprier les vérités du passé sur le mode d'une expérience qui les rende consubstantielles au présent.

À la différence du classicisme moderne de Ghéon, le formalisme puriste se désintéresse de la variété et de la complexité de l'expérience historique pour privilégier en

---

[143] Le Corbusier-Saugnier, « Trois rappels à Messieurs les architectes. III. Le plan », *EN*, n° 4 (janv. 1921), p. 462.

[144] Cette conception génétique qui place l'activité des facultés « supérieures » de l'esprit dans le prolongement direct de l'activité perceptive est à la base de l'esthétique expérimentale que les puristes invoquent dans leurs écrits. Cf. Victor Basch, « L'esthétique nouvelle et la science de l'art », *EN*, n° 1 (oct. 1920), pp. 5-12.

[145] « La création pure. Propos d'esthétique », *EN*, n° 7 (avril 1921), pp. 769-776.

[146] Ozenfant et Jeanneret, « Nature et création », *EN*, n° 19 (déc. 1923), s.p.

revanche les constantes et les standards anhistoriques, au moyen d'une simplification qui lui a été souvent reprochée. « L'angle droit » (*EN*, n° 18, nov. 1923) ou « Vers le cristal » (*EN*, n° 25, juillet 1924), deux des principaux articles d'Ozenfant et de Jeanneret, laissent en effet voir un purisme menacé de statisme et de froideur, imposant l'ordre idéal d'une œuvre hiératique. Il importe cependant de ne pas perdre de vue cette expérience essentielle qu'est la rencontre avec l'œuvre, sur laquelle insistent les directeurs de la revue. Si nous sommes effectivement en présence d'un système immuable de valeurs considérées comme classiques – équilibre, ordre, mesure, harmonie –, l'aspiration à une modernité classique dans la revue est plus étoffée que les principaux articles théoriques sur le purisme ne peuvent le laisser penser. Il faudra maintenant en chercher les traces dans deux autres préoccupations des directeurs : les folklores et le langage.

3. STANDARDS ET LIEUX COMMUNS

Du collectif à l'individuel, de l'individuel au collectif : folklores et style moderne

Préparant la réponse à une lettre de Paul Budry, qui lui reproche l'appréciation exclusive de la raison et la dimension trop intellectuelle et théorique du purisme, Le Corbusier note que, pour lui, la raison n'exclut pas la sensualité. Pureté des formes ne veut pas dire ascétisme, mais « passion de sensualité des formes en harmonie[147] ». Dans un article publié deux ans plus tard, la raison est associée cette fois à la « valeur collective de

[147] Notes manuscrites datées du 23 octobre 1923 [FLC C3-6-42].

l'expérience[148] ». Nous retrouvons ici, comme chez Ozenfant, l'idée d'une raison qui, dans le rapport au monde, annule les contradictions. Cette raison ne se confond ni avec les développements et les applications de la logique, ni avec l'intellect ou l'intelligence. Elle désigne plutôt une sorte de sens mi-pragmatique mi-poétique et n'exclut pas l'intuition pour s'orienter dans la vie. Cet usage de la notion de raison appartient à la même sphère que la « vérité » et la « dignité », notions-clefs dans la pensée de Le Corbusier. C'est par l'usage de la raison comme « valeur collective de l'expérience », à laquelle vient s'ajouter une passion individuelle, que se révèle la « vérité » des choses, leur « axe », leur raison d'exister. Or, ces dernières ne se réduisent pas à leur valeur d'usage ou à leur fonction, comme le voudrait une certaine *doxa*. Les analyses plus ou moins convaincantes que l'on a pu donner des implications sociales et politiques du programme puriste, tout en révélant des aspects incontestables quant à son réductionnisme, n'enlèvent rien à ses contradictions internes. Le discours sur la raison s'inscrit parmi ces contradictions[149].

À la recherche d'un pays « intégral »

Dans le *Voyage d'Orient* qui a confirmé au jeune Jeanneret sa vocation d'architecte, l'on retrouve quelques-unes des clefs de cet attachement aux valeurs collectives de l'expérience. Après avoir passé quelques mois comme dessinateur dans l'atelier de Peter Behrens, Jeanneret et son ami étudiant en histoire de l'art, Auguste Klipstein, traversent

[148] « Architecture d'époque machiniste », art. cité, p. 326.

[149] S. von Moos avertissait en 1971 contre le réductionnisme de la critique : « Il est apparu depuis longtemps à l'évidence que la "rationalité" et le "fonctionnalisme" du mouvement moderne représentent plus un idéal esthétique qu'ils ne constituent un programme véritablement "rationnel" et "fonctionnel". [...] Chez Le Corbusier, ce qu'on appelle fonctionnalisme n'a jamais été une fin. C'est plutôt le chemin de la purification. » (*Le Corbusier, l'architecte et son mythe*, Horizons de France, 1971, p. 60) Ces lectures privilégiant la dimension esthétique sur le déterminisme technologique ont été contestées à partir des années 1980 par des approches révisionnistes attachées aux aspects idéologiques de l'esthétique de la machine. Pour une telle analyse, qui voit dans le purisme la mise en acte d'un contrat social et l'application d'un programme d'ingénierie sociale, cf. N. L. Rosenblatt, *Photogenic Neurasthenia : Aesthetics, Modernism, and Mass Society in France, 1889-1929*, diss. citée.

pendant plusieurs mois en 1911 une partie de l'Europe. Leur périple, que Le Corbusier nommera désormais le « voyage utile » (*ADA*, p. 216), les porte à travers la Bohème, la Serbie, la Roumanie, la Bulgarie et la Turquie. Connu comme « le tour inversé[150] », ce voyage fonctionne à plusieurs égards comme une matrice de renversements et de confrontations. La tradition du grand voyage en Italie est remplacée par une incursion dans les Balkans et la Turquie, le grand art fait place aux folklores, l'attrait de l'Occident se mesure avec les séductions orientales. Il a été en outre noté que l'itinéraire du voyage décrit l'apprentissage de Jeanneret culminant avec la rencontre de l'Acropole, « cette formidable masse élevée avec l'inexorabilité d'un oracle[151] », parallèlement à la marche de la civilisation occidentale vers la modernité[152]. La rencontre de la modernité occidentale avec les folklores de l'Europe orientale, dont les traces accompagneront l'architecte durant toute sa carrière, joue un rôle important dans l'élaboration de sa conception de l'architecture.

Pour Jeanneret et pour Klipstein partis à la recherche d'« un pays resté dans son caractère intégral » (*VO*, p. 19), le voyage est en premier lieu une quête des origines de la civilisation et une confrontation entre les cultures. La rencontre avec les différentes cultures vernaculaires des régions traversées se révèle cependant à la fois exaltante et décevante pour Jeanneret. Ses longs commentaires sur la beauté sensuelle et spirituelle des pots serbes révèlent son admiration sans bornes pour la noblesse du vernaculaire. C'est dans la « norme »

---

[150] Cf. Giuliano Gresleri, *Le Corbusier: Viaggio in Oriente…*, *op. cit.* A.M. Vogt suggère que dans la formation de l'architecte les 53 jours passés à Byzance-Constantinople-Istanbul « avaient pesé autant que les 30 ans passés dans le Jura », *Le Corbusier, le bon sauvage. Vers une archéologie de la modernité*, *op. cit.*, p. 10.

[151] *Voyage d'Orient*, Parenthèses, 1987, p. 162. Désormais abrévié *VO* et cité directement dans le texte.

[152] Cf. Tag Gronberg, « Speaking Volumes: The "Pavillon de l'Esprit Nouveau" », in *Oxford Art Journal*, vol. 15, n° 2 (1992), pp. 58-69. Adoptant une perspective tributaires des études *gender* et psychanalytiques, Gronberg s'attache aux mécanismes puristes de répression de la part orientale, irrationnelle, féminine de la modernité. Je m'intéresse au contraire ici à ce qui survit plutôt qu'à ce qui est occulté. Pour deux perspectives différentes sur la réception de l'Orient chez Le Corbusier, la première dans une perspective postcoloniale, la seconde basée sur approche plus esthétique, voir Zeynep Çelik, « Le Corbusier, Orientalism, Colonialism », *Assemblage*, n° 17 (avril 1992), pp. 58-77 ; Sibel Bozdogan, « Journey to the East: Ways of Looking at the Orient and the Question of Representation », *Journal of Architectural Education*, vol. 41, n° 4 (été 1988), pp. 38-45.

ou « mesure » du folklore que se révèle pour Jeanneret « l'homme de race – le sauvage » (*VO*, p. 15), un aristocrate indompté, menant une vie instinctive dans la proximité de la nature. Que le vernaculaire lui semble supérieur aux formes les plus avancées de la civilisation explique par ailleurs qu'Ozenfant et lui rejettent le mot « primitif » comme inapproprié pour tout ce qui touche le domaine de la sensibilité artistique.

Dans *Le Voyage d'Orient*, la quête d'une culture organique et encore intacte est cependant minée par l'observation des effets corrupteurs de la mode occidentale sur la production locale. Jeanneret déplore à plusieurs reprise la perte progressive de la « grande tradition populaire » sous l'effet d'une « europaïsation » envahissante :

> Les pots étaient là, dans leur éclat joyeux et leur saine robustesse, et leur beauté était consolatrice. Pour les dénicher, nous avions passé en revue tout le triste bric-à-brac sans patrie et sans famille qui inonde l'Europe entière ; et même ici en Hongrie, où le paysan sait œuvrer en grand artiste, nous avions trouvé l'offre des marchands plus humiliante encore, et l'emprise de la mode sur les âmes encore simples plus désastreusement effective. C'était trop de verreries multicolores, à ramages dorés, trop de vaisselle maculée d'une inavouable ornementation de coquilles Louis XV ou de fleurettes apprêtées au goût des dernières années. Il nous a fallu fuir « l'europaïsation » envahissante et salissante jusque dans les tranquilles refuges où survit, s'éteignant, bientôt submergée, la grande tradition populaire. (*VO*, pp. 14-15)

La traversée du continent fait ainsi surgir l'image d'une Europe « alibabesque », bazar infesté par les hybrides improbables de l'industrie et de l'artisanat qui relèguent la céramique populaire à l'anachronisme. Abandonnant le rêve rousseauiste de l'homme naturel pur, Jeanneret conclut que le tourisme, la facilité accrue dans la transportation, le cinéma et la culture urbaine ont définitivement vicié la perception qu'une culture avait d'elle-même. Celle-ci finit par cacher ses produits les plus authentiques dans les greniers des potiers, véritable opération de refoulement de sa nature sauvage, chassée par l'imposture du désir mimétique.

Le diagnostic d'une crise de la culture n'est certes guère nouveau, mais le fait que Jeanneret l'interprète comme une « déviation des forces créatives », responsable d'un

environnement devenu « non viable, désorganisé » (*VO*, p. 16) doit être souligné. Il résume en effet, par contraste, ce que l'architecte appellera plus tard les « vérités fondamentales[153] » qu'il voudra transposer dans son architecture et dans sa relation avec la société. Il s'agit, plus spécifiquement, de l'expression libre des forces créatives de l'homme, de la continuité entre l'homme et son milieu, et entre l'individu et le collectif, un sens du mouvement doublé de la présence immuable des éléments naturels, ainsi que la transmission rituelle d'un savoir-faire anonyme formé durant des siècles. Comme le fait remarquer Francesco Passanti, « The real emotion, in his Balkan notes, concerns people and the relationship of people and their artifacts. It is through this relation, more than the borrowing of specific architectural solutions, that the Balkans experiences affected Le Corbusier's modernism[154]. » C'est aux folklores que l'on prend la mesure de l'inventivité et de la vitalité d'un peuple, que l'on puise une série de normes qui garantissent à la fois la continuité d'une culture et la possibilité de l'invention individuelle. Plus tard, Le Corbusier y reconnaîtra « la plus parfaite expression de la mécanique physique et morale d'un peuple[155] ».

Le folklore : un « modèle conceptuel »

Ce que Jeanneret apprend des potiers qui « obéissent aux ordres d'une tradition séculaire » ou des gitans célébrant leur sang et leur environnement naturel à travers leurs chansons, c'est que la transmission des significations et des formes fixées par les coutumes vernaculaires n'est pas une répétition conventionnelle et prescriptive. Elle est plutôt un acte doué d'une dimension rituelle et vitale, à travers lequel se forgent la continuité d'une culture

---

[153] *Quand les cathédrales étaient blanches : voyage au pays des timides*, Denoël, 1937, p. 184.
[154] « The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier » in *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 56, n° 4 (déc. 1997), p. 439. La réceptivité de Jeanneret est déjà préparée par les idées de son ami William Ritter. Ritter est convaincu que le sens de l'identité est une question de race, d'histoire et de géographie et qu'une culture se fonde sur la mémoire générationnelle (*id.*, pp. 444-445).
[155] Le Corbusier, « Usurpation, le folk-lore », *EN*, n° 21 (mars 1924), s.p. ; *ADA*, p. 36.

et le sens d'une identité. Lorsque cet acte est déchu du rang de l'expérience authentique à celui de l'automatisme, lorsque le réflexe qui était pure plasticité décline dans le machinal de la production en série, la culture se désintègre. Dans ses notes de voyage, Jeanneret enregistre les premiers symptômes inquiétants de la désintégration des folklores : des potiers qui travaillent seulement avec les mains, selon une gestuelle apprise par cœur, mais dans l'absence désormais de toute trace d'« esprit ». La disparition des cultures vernaculaires signifie pour l'architecte l'effacement d'une expérience garante d'identité par la création, que la modernité industrielle et urbaine se doit de réinventer en forgeant des possibilités nouvelles d'harmonie de l'homme et de son environnement.

Les modalités de cette réinvention excluent de façon catégorique les retours nostalgiques à un état de choses pré-moderne. Jeanneret s'incline devant la nécessité du processus :

> Ce que j'ai vu en route m'enlève à jamais tout espoir en la candeur des races neuves et je porte toutes mes espérances sur ceux qui, ayant commencé à l'alpha, sont déjà bien loin, et connaissent beaucoup. C'est pourquoi je pense qu'il n'y a pas à réagir. Car l'épuration est une nécessité vitale, et comme on fuit la Mort par simple désir de vivre on reviendra - oui, à la santé de cette époque, santé adéquate à nos contingences, et, de là, à la beauté. Dans le monde entier on revient; les écailles tombent des yeux. (*VO*, p. 122 ; tronqué dans *ADA*, pp. 214-215)

Si l'architecte accepte si facilement la disparition des folklores, c'est parce que le progrès n'a pas pour lui seulement une fonction dissolvante. Processus séculaire d'expérimentation et de sélection, le progrès agit aussi par distillation, faisant apparaître l'essence des « vérités fondamentales » des folklores et révélant les standards :

> Etablir un standart [*sic*], c'est épuiser toutes les possibilités pratiques et raisonnables, déduire un type reconnu conforme aux fonctions, à rendement maximum, à emploi minimum de moyens, main-d'œuvre et de matière, mots, formes, couleurs, sens. (Le Corbusier, « Des yeux qui ne voient pas…III. Les autos », *EN*, n° 10, juillet 1921, p. [1142] ; *VA*, p. 108)

Ce rapport aux folklores dissolus par le progrès mais survivant de façon abstraite au niveau de formes devenues normes pour la production industrielle obéit à une dynamique de

la modernité engagée dans le processus constant de rejet et de réappropriation de sa préhistoire[156]. Pour Le Corbusier, le vernaculaire ne fonctionne donc pas comme un antidote à l'usage d'une modernité qui doit retrouver la vitalité des cultures qu'elle fait disparaître. Francesco Passanti propose de voir dans le vernaculaire plutôt un « modèle conceptuel[157] ». Dans les années 1920, Le Corbusier, avec d'autres théoriciens comme Adolf Loos et Hermann Muthesius, affirme que la société moderne ne doit pas inventer son propre style puisque le style existe déjà. Il est incarné dans les réalisations industrielles des ingénieurs, dans les objets produits en série, et défini par la sélection mécanique, le principe d'économie et la standardisation. Une interprétation du vernaculaire comme collection de solutions standard classées et vérifiées dans le temps, une version du darwinisme et l'adoption des principes du taylorisme convergent dans cette définition du style à l'âge de la machine. D'ailleurs, Le Corbusier n'hésite pas à interpréter l'industrie comme le « folklore » de la modernité.

Deux reproductions de pots publiées d'abord dans la revue, ensuite dans *L'Art Décoratif d'aujourd'hui* (1925), et les commentaires qui les accompagnent illustrent le passage radical d'un folklore à l'autre à travers le « ceci tuera cela » du progrès :

> Le folklore dans sa puissance lyrique. [...] La rivière, l'arbre, les fleurs sont transcrits en formes essentielles. L'exubérance du sentiment poétique dont les expressions sont fixées depuis des siècles, fait de ce vase un objet d'exception. Le potier serbe [...] continuait toutefois à tourner des cruches d'usage, semblables à cette cruche espagnole et semblables aussi à celles d'Andrinople qui elles-mêmes se rapprochaient de l'amphore grecque. Mais quelques semaines plus tard, sur tout le littoral égéen, je vis que les cruches, les amphores avec lesquelles on va au puits (avec lesquelles on y allait depuis vingt siècles) étaient remplacées et que le potier ne travaillait plus : les bidons de fer-blanc des pétroles de Batoum faisaient des récipients autrement commodes, incassables de plus. [...] L'industrie vraiment belle du potier et qui semble avoir accompagné les civilisations depuis toujours ? *Fini !* Remplacé par un bidon de fer-blanc. Cette histoire du pays des belles cultures et des œuvres

[156] Sensibilité de Le Corbusier devant les strates de la modernité soulignée par A. M. Vogt dans *Le Corbusier, le bon sauvage*. Vogt entreprend une archéologie de l'avant-gardisme de l'architecte qui remonte jusqu'à son enfance : « du fait de son origine géographique et culturelle et de l'époque à laquelle il nait, le petit LC apparaît *doublement sensibilisé à la préhistoire* » (*op. cit.*, p. 284).

[157] F. Passanti, « The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier », art. cité, p. 447.

> impérissables est l'une des plus fortes leçons que l'on puisse recevoir en ce jour : l'évolution par facteur d'*économie* est implacable, rien n'y résiste ; les regrets sont stériles ; une poétique meurt qui semblait immortelle ; tout recommence ; c'est ce qui est beau et promet les joies de demain. (Le Corbusier, « Usurpation, le folklore », *EN*, n° 21, mars 1924, s.p. ; *ADA*, pp. 34-35)

On remarque dans ces images le statut paradoxal du pot, qui articule le passage direct du passé à la modernité, étant à la fois oblitéré et prolongé par l'objet standard privilégié dans le système puriste. L'objet standard n'illustre pas seulement la purification opérée par le progrès, l'abandon de l'ornement, où Le Corbusier, comme Adolf Loos[158], voit à la fois un principe civilisateur et un facteur essentiel dans la conscience de soi de l'homme moderne. Il reconfigure aussi la sphère des besoins humains, spirituels/artistiques ou matériels/ utilitaires. Dans la « Confession » finale de *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*, Le Corbusier déclare :

> Le provocateur d'émotion est un complexe de formes assemblées en un rapport précis : horizontale, verticale. Ou c'est l'œuvre qui à travers l'épuration des folklores nous révèle une pensée-type, passible d'universalité, langage du cœur de tous les hommes. Les folklores me montrèrent combien tout acte durable est sérieux, conditionné, mettant au point d'autres actes antérieurs semblables ; comment l'individuel se résorbe dans le collectif, comment, sous les auspices d'une âme élevée et d'un esprit puissant, le collectif donne sa sève à l'individuel. Il n'y a jamais de divertissement, de rigolade, de « chose drôle ». Il y a le désir de faire un beau poème ou un bon outil. (*ADA*, p. 211)

C'est, on le sait, contre la confusion de ces sphères définies par le « beau poème » et par le « bon outil » et pour la promotion des objets comme équipement[159] que *L'Art Décoratif d'aujourd'hui* a été écrit.

« Phidias ou le potier du Balkan »

Cette vision des folklores est en fait compatible avec la préoccupation puriste pour les formes universellement intelligibles. Le Corbusier et Ozenfant l'utilisent tous les deux

---

[158] D'abord publié par *Les Cahiers d'Aujourd'hui* en 1912, son article « Ornement et crime » paraît dans le n° 2 de l'*EN* (nov. 1920).

[159] « Les *objets-membres humains* sont des *objets-types*, répondant à des besoins-types : chaises pour s'asseoir, tables pour travailler, appareils pour éclairer, machines pour écrire (eh oui !), casiers pour classer. » Le Corbusier, « Besoins-types. Meubles-types », *EN*, n° 23, mais 1924, s.p. ; *ADA*, p. 76. Voir partie IV, « Objets, œuvres, décor », pp. 335-338.

comme argument en faveur d'un principe général de la revue selon lequel on ne peut créer en dehors d'un langage verbal ou plastique commun et préexistant. Comme on peur le voir, le folklore subit un processus d'essentialisation analogue à celui qui est à l'œuvre dans les interprétations du classique. La grande peinture traditionnelle, le Parthénon, les dessins des grottes préhistoriques ne sont pas les seuls moyens de régénérer l'art. « Je croyais encore au folklore conservatoire des races distinctes et pures : le folklore n'est pas cela, mais le dictionnaire des moyens et de l'art universels[160] », écrit Ozenfant après un voyage en Espagne. L'idée de l'universalité des moyens artistiques et de l'existence d'une structure sensible constante de l'homme le rend par la suite attentif à ce qui dans les folklores révèle, par-delà les différences nationales[161], des « airs de famille[162] » :

> J'ai appris à Séville, en entendant la vieille gitane Nina de los Penes, ce qu'est réellement le folklore : le résumé d'une infinité d'essais de successives générations. Solutions parfaites (c'est pourquoi il n'y faut pas toucher), humaines, exprimant parfaitement les sentiments les plus universels ; c'est pourquoi tous les folklores, à des degrés de températures près se ressemblent : ils ressemblent à l'homme et comme lui sont éternels. (*M*, p. 206)

Afin de saisir toutes les implications du « modèle conceptuel » qu'est le folklore, il faut se rappeler l'importance pour Le Corbusier de cette raison invoquée au début comme « valeur collective de l'expérience ». Le Corbusier trouve dans les folklores la précision dans l'intuition dont les premiers inventeurs avaient fait preuve en dehors de tout calcul scientifique ainsi que la capacité de susciter une émotion – celle précisément qui fait la différence entre la « machine à habiter » et la poésie de l'architecture, selon une distinction

---

[160] Ozenfant, « Peintures d'Ivan Pougni », *EN*, n° 23 (mai 1924), s.p. Voir aussi « Ce mois passé », *EN*, n° 18 (nov. 1923).

[161] L'intérêt pour celles-ci n'est pas complètement effacé. En témoigne un article sur l'Espagne du poète chilien Vincent Huidobro. Paru dans le même numéro dans lequel Ozenfant livre ses impressions du voyage dans la Péninsule Ibérique, cet article est écrit le plus probablement à la demande d'Ozenfant.

[162] « Voilà pourquoi tous les folklores ont des airs de famille : seule la chaleur du sang ou sa froideur tirent de l'art des sons plus ou moins passionnés ; c'est toujours la mort, l'amour, la volupté, le désespoir, la solitude, l'héroïsme, la joie, les émois du pays natal – des sentiments élémentaires, exprimer par des moyens qu'il ne faut surtout pas dire primitifs, quoiqu'ils viennent de l'homme du tréfonds des temps, et qui sont permanents, puisqu'ils savent nous émouvoir encore au fond de l'âme, nous les "modernes" des capitales, qui parfois craignons d'être devenu des êtres artificiels : ces vieilles musiques, danses, images populaires réveillent les constantes endormies de notre nature profonde et les font connaître à notre conscience. » (*M*, p. 128)

bien connue que Le Corbusier établit entre le résultat du travail de l'ingénieur et l'œuvre de l'architecte. Il faut savoir que Gottfried Semper, avant Le Corbusier, insiste à la fin du XIX[e] siècle sur la nécessité de l'étude des productions artistiques des peuples qui n'ont pas encore été touchés par la culture européenne[163]. Pour Semper, il est important d'« étudier les productions les plus simples de l'homme et l'histoire de leurs développements aussi soigneusement que si nous étudiions des productions de la nature[164] ». Semper trouve même que l'angle ou la résistance d'un outil fabriqué manuellement il y a des siècles présente parfois plus de précision que les calculs savants des ingénieurs qui voudraient inventer de nos jours un outil équivalent.

Ce qui intéresse plus précisément les animateurs de *L'Esprit nouveau* est le passage de ce savoir-faire et d'une technique acquise par l'intuition et l'expérience collective à l'acte d'invention individuel. En témoigne cette phrase de Diderot citée par Ozenfant dans *Art* (1928) et qualifiée par le peintre de « très "Esprit Nouveau" » :

> Michel Ange donne au dôme de Saint-Pierre de Rome la plus belle forme possible. Le géomètre de la Hire, frappé de cette forme, en trace l'épure, et trouve que cette épure est la courbe de la plus grande résistance. Qui est-ce qui inspira cette courbe à Michel Ange, entre une infinité d'autres qu'il pouvait choisir ? L'expérience journalière de la vie. C'est elle qui suggère au maître charpentier, aussi sûrement qu'au sublime Euler, l'angle de l'étai avec le mur qui menace ruine ; c'est elle qui lui a appris à donner à l'aile du moulin l'inclinaison la plus favorable au mouvement de rotation. (*A*, p. 267)

On remarquera ici la coïncidence de la forme belle avec la forme la plus efficace, de l'esthétique avec la science. Il s'agit cependant ici d'une science basée sur l'apprentissage et l'intuition, d'une science de la justesse et de la précision plus que de l'exactitude. Le géomètre

---

[163] Il avait étudié notamment les thèses des historiens de l'art qui associaient maisons paysannes et céramiques à la production artistique contemporaine : Reinhold von Lichtenberg, *Haus, Dorf, Stadt, eine Entwicklunsgeschichte des antiken Stadtbildes* (Leipzig, 1909) ; Perrot et Chipiez, *L'Histoire de l'Art dans l'Antiquité. Tome III : Phénicie, Cypre* (Paris, 1885). Sur un croquis où figurent les deux noms de Lichtenberg et Perrot, Le Corbusier note : « La maison de bois égyptienne n'est-elle pas déjà un temple ? La hutte primitive n'est-elle pas déjà un Panthéon romain ? ». Cf. Pierre Saddy, « Le passé à réaction poétique », dans *Le Corbusier. Le Passé à réaction poétique*, *op. cit.*, pp. 24 et 26.

[164] *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, Marseille, Parenthèses, 2007, p. 165.

qui confirme la compatibilité du beau, de l'intelligible et du vérifiable occupe une position seconde. De la même façon, Le Corbusier trouve dans les objets de « l'art du paysan » la « ligne organique » qu'il avait étudiée pendant sa jeunesse à la Chaux-de-Fonds : « née de la corrélation de la ligne de plus grande utilité et de celle qui enclave le volume le plus expansif – donc le plus beau » (*VO*, p. 16).

Ceci explique l'importance de la dimension du toucher – prise de contact, de repère et de mesure, véritable géométrie sensible. Le Corbusier la rencontre chez les potiers serbes, « étonnante conjonction des instincts rudimentaires et de ceux susceptible des plus abstraites spéculations » (*VO*, p. 15). Il la transpose ensuite chez les admirateurs de machines :

> la machine fait luire devant nous des disques, des sphères, des cylindres d'acier poli, poli au plus fin *de ce que nous avons vu à ce jour* ; taillée avec une précision de théorie et une acuité *que jamais la nature ne nous montrera.* La main se porte au-devant, et l'épiderme *regarde* à sa façon d'un geste enveloppant. Les sens sont en émoi en même temps que notre esprit retrouve au stock de nos souvenirs, les disques, les sphères des dieux de l'Egypte ou du Congo. (Le Corbusier, « La leçon de la machine », *EN*, n° 25, juillet 1924, s.p. ; *ADA*, p. 113)

L'esprit qui s'était retiré de la gestuelle vide des potiers obligés à imiter des goûts importés revient ici, réveillé par la symphonie des sens et des souvenirs, par le biais de cette vue synesthésique qui s'impreigne des formes et de leur mouvement[165]. Devant la machine, Paul, le protagoniste de cette rencontre mythique, « mesurait aussi une beauté objective, une harmonie, et encore une beauté subjective ; *c'était quelque chose qui suscitait son enthousiasme.* [...] sentiment de paternité : un être est créé qui vit ».

À la base des deux expériences, qui relient le monde pré-moderne au monde moderne, il s'agit d'une rencontre entre les choses, entre l'homme et ses créations qui précède le langage, où se mêlent la découverte et la résistance. L'architecte la tiendra pour

---

[165] À comparer avec la vue-toucher activée par les pots : « L'art du paysan est une frappante création de sensualisme esthétique. [...] Ainsi cet art populaire comme une immuable caresse chaude, enveloppe la terre entière, la couvrant des mêmes fleurs unissant ou confondant les races, les climats et les lieux. [...] les formes sont expansives et gonflées de sève ; la ligne toujours synthétise les spectacles naturels ou offre, tout à côté et sur le même objet, les féeries de la géométrie [...]. La couleur, elle aussi, n'est pas description, mais d'évocation ; symbolique toujours. [...] Elle est pour la caresse et la griserie de l'œil » (*VO*, p. 15).

essentielle dans sa propre façon d'interagir et de se placer par rapport à ce qui l'entoure[166]. On peut l'interpréter comme la manifestation d'un désir d'annuler le triangle mimétique, mais aussi comme une façon de préserver, par le contact direct avec le poids des choses et la résistance des matériaux, la possibilité de l'expérience directe menacée de disparition dans le monde de la perte des auras. Mais c'est surtout une façon d'affirmer, en dehors de tout académisme[167], une filiation avec l'artisan authentique qui a su égaler les sculpteurs antiques dans la précision des formes et de l'émotion. Le Corbusier range parmi les artistes et les œuvres d'art que le voyage d'Orient lui a révélés : « Phidias ou le pot du potier du Balkan serbe » (*ADA*, p. 211).

Les deux sont reliés par cette vision-toucher essentielle pour la plasticité[168] exigée par l'architecte et par le sentiment et le concept de la *sphère*[169], qui vont au-delà de l'adhésion au modernisme cézannien de la sphère et du cylindre[170], comme l'attachement universellement

---

166 « Dès ma jeunesse j'ai eu le sec contact avec le poids des choses. La lourdeur des matériaux et la résistance des matériaux. Puis les hommes : les qualités diverses des hommes et la résistance des hommes et la résistance *aux* hommes. » *Mise au point*, Forces Vives, 1966, p. 9. A.M. Vogt dira « Pour LC, le poids des choses précède le verbe. » *Le Corbusier, le bon sauvage*, *op. cit.*, p. 16.

167 « Des doigts on touche, on caresse, on apprécie la modénature de l'œuvre. Stupéfaction : la réalité n'a rien de commun avec les livres d'enseignement. Ici chaque chose est un cri d'invention, une danse sous le soleil... Grande, définitive admonition : il ne faut croire qu'après avoir vu et mesuré... et touché du doigt ! » *Textes et planches*, *op. cit.*, p. 21.

168 Cette dimension plastique a été mise sur le compte d'une architecture envisagée comme sculpture. Le Corbusier a pratiqué toutes les disciplines artistiques traditionnelles sauf la sculpture, mais a en revanche mis l'ensemble de ses activités sous le signe de « la synthèse des arts » à partir des années 1930. Cf. Stanislaus von Moos, « La synthèse invisible », in C. Prélorenzo (éd.), *Le Corbusier, l'œuvre plastique*, Fondation Le Corbusier/Ed. de la Villette, 2005, pp. 11-25. Sur la perception tactile, voir aussi Thilo Hilpert (éd.), *Le Corbusier 1887-1987. Atelier der Ideen. Laboratory of Ideas. Laboratoire des idées*, Christians & Reim Verlag, Hamburg, 1987, pp. 149-153.

169 « [...] tu sais la beauté d'une sphère. Je viens te parler de vases, de vases paysans, de poterie populaire [...]. Tu connais ces joies : palper la bedaine généreuse d'un vase et caresser son col gracile, et puis explorer les subtilités de son galbe. » (*UO*, p. 13) « Le vase [le pot standardisé] seul élément architectural procédant directement de la sphère », Le Corbusier, *Almanach de l'architecture moderne*, *op. cit.*, p. 169. Des vases illustrent les articles « La lumière, la couleur, la forme », *EN*, n° 9 (juin 1921) de Charles Henry, et « Les vases grecs », *EN*, n° 16 (mai 1922) de De Fayet [Le Corbusier]. Ce dernier article conclut (p. 453) : « Il est bon de se rappeler que ces vases procèdent du concept d'art qui a conduit au Parthénon [...] seuls parmi les manifestations diverses des arts plastiques, ils possèdent une nature des formes qu'aucun autre art ne peut revendiquer. Il s'agit des dérivés de la sphère, en géométrie absolue, que ni l'architecture ni la sculpture (et bien entendu, ni la peinture) ne fournissent [...]. Etant de pure architecture, ils peuvent être des objets nobles, dignes d'occuper une place dans nos émotions. [...] »

170 « Cézanne a dit, après que tous les maîtres l'aient connu : "Tout est sphères et cylindres". » Ozenfant et Jeanneret, « Sur la plastique », *EN*, n° 1 (oct. 1920), pp. 42-43 (*ill.* 7, 8).

connu de Le Corbusier aux figures de la géométrie pourrait d'abord le faire croire. Ils se situent plutôt à la croisée de l'*achevé en soi* romantique[171], fondé sur la dynamique des formes organiques de la nature inscrite dans la puissance de figuration de l'artiste, et d'une pensée axée sur la structure, issue du refus de l'éclectisme historiciste et de l'occultation de la structure sous le masque de la surface décorée. Rappelons que l'éducation de Le Corbusier à La Chaux-de-Fonds sous la direction de son maître L'Eplattenier avait largement consisté en l'étude des motifs décoratifs inspirés par la nature, basée sur les « grammaires de l'ornement » d'Owen Jones et d'Eugène Grasset. Le Corbusier rappelle son enseignement dans la « Confession » qui clôt *L'Art Décoratif d'aujourd'hui* :

> Mon maître avait dit : « Seule la nature est inspiratrice, est vraie, et peut être le support de l'œuvre humaine. Mais ne faites pas la nature à la manière des paysagistes qui n'en montrent que l'aspect. Scrutez-en la cause, la forme, le développement vital et faites-en la synthèse en créant des *ornements.* » Il avait une conception élevée de l'ornement qu'il voulait comme un microcosme. (*ADA*, p. 198)

Il n'y a qu'à relire un autre passage de ce livre pour voir comment dans la notion de sphère sont reliées l'idée d'une construction qui est à la fois résultat d'un faire et surgissement naturel des formes, et l'idée d'une complétude ou totalité qui est fonction d'un projet préalable mais qui dépend aussi de la saisie immanente par l'émotion qui vient la valider. La sphère est à la fois l'organisation proportionnée des éléments dans un tout qui tient, viable, et ce qui s'en dégage de *plastique*, en dehors de toute inertie. La plastique est l'excès positif qui suscite une émotion opposée à la surcharge négative de l'ornement qui « chatouille » l'affectif. Les deux aspects – l'organisation et la plastique – sont contenus dans ce que Le Corbusier appelle aussi « esprit de vérité » ou « intention » :

---

[171] Cf. Karl Philipp Moritz, *Le concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*, présentés et trad. par Ph. Beck, PUF, 1995. L'*achevé en soi* désigne la conformité à sa propre loi d'« un art vivant et formant une totalité ». Semper parlera de la « légalité » de la forme ou de l'ornement. Depuis le livre de P.V. Turner (*La formation de Le Corbusier : Idéalisme et Mouvement moderne*, *op. cit.*), on a souvent relevé les modalités de cette inscription dans une tradition de pensée romantique. Voir, par exemple, Richard A. Etlin, « Le Corbusier, Choisy, and French Hellenism : The Search for a New Architecture », art. cité.

> Si l'on arrive à faire tenir, on est souvent devant des impasses épouvantables lorsqu'il s'agit de *faire faire la sphère* à ce nouveau système constructif. Faire faire la sphère, c'est tout organiser simultanément avec perfection dans le système structure et le système plastique. Raison et émotion requièrent durement le « produit complet ». [...] Le ciment armé laissait des incertitudes, des lacunes. On décora. On n'était pas encore au clair sur le système plastique qui spontanément doit jaillir d'un système constructif. Cette recherche d'un *système* plastique du ciment armé nous conduit à l'heure présente. Nous en sommes là. (Le Corbusier, « L'heure de l'architecture », n° 28, janv. 1925 ; *ADA*, p. 137)

Par-delà le grief à l'encontre de l'art décoratif contemporain et de la politique de renaissance de l'artisanat – responsables d'une fétichisation de l'objet –, la figure de l'artisan et son sens du toucher sous-tendent les écrits et l'œuvre de l'architecte. En témoigne ce passage de 1939 : « Les artisans de la route [les ingénieurs] caressent de leurs mains et de leurs outils des courbures qu'autrefois, dans le merisier, le noyer ou le chêne, d'autres artisans taillaient pour de beaux fauteuils[172] ». On a envie de dire avec Barthes commentant les planches de l'*Encyclopédie* : « On n'en finit pas facilement avec la civilisation de la main[173] », alors que le voyage d'Orient semblait révéler la leçon exactement contraire. Cette apparente résistance à la modernité technologique révèle cependant quelque chose de bien différent de la nostalgie régressive spécifique au retour à la terre et au monde rural qui caractérise une partie du discours et de la production artistiques entre les deux guerres[174]. Les folklores ou « l'art de paysan » occupent pour Le Corbusier une position charnière dans la marche civilisatrice considérée sous ses deux aspects : le progrès technique et matériel et ce que l'architecte appelle le « cheminement de l'âme », l'avènement de la conscience individuelle qui se saisit le mieux dans l'acte de création. Ils lui apportent la confirmation que « l'art est inséparable de l'être[175] ». Si le progrès cause la disparition des traditions authentiques, les

---

[172] *Sur les quatre routes*, Denoël/Gonthier, 1970, p. 48. Sur les rapports entre art, artisanat et technique chez Le Corbusier, voir Luisa Martina Colli, *Arte, artigianato e tecnica nella poetica di Le Corbusier*, Roma, Bari, Laterza, 1982.
[173] « Les planches de l'"Encyclopédie" » [1964], repris dans *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972, p. 95.
[174] Cf. Romy Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1995.
[175] Cf. « Le respect des œuvres d'art », *EN*, n° 27 (nov. 1924), s.p. Repris dans *ADA*, pp. 119-129.

folklores montrent en revanche qu'il n'y a pas de progression graduelle, mais une continuité directe entre l'artisan qui fabrique et orne des outils et l'artiste qui fabrique des objets d'art et des images.

Tout en contribuant aux clivages qui s'établissent à partir de la fin du XIX[e] siècle entre arts et métiers[176], Le Corbusier rejoint donc l'intuition majeure de Semper, pour lequel il n'y a pas de différence entre arts majeurs et mineurs. Pour Semper, c'est le même homme qui fabrique des outils et des œuvres d'art. C'est le même homme qui est d'abord confronté à des matériaux qui lui résistent et qui s'engage ensuite intégralement dans un faire-pensée[177]. « Phidias ou le pot du potier du Balkan serbe » sont alors interchangeables. Le passage de l'artisan à l'artiste n'est pas à comprendre dans le sens d'un saut qualitatif. Il s'agit d'un passage de la créativité collective à une créativité individuelle qui continue d'opérer avec des matériaux et des formes anonymes et selon des méthodes qui ont été mises au point à travers une longue expérience historique. La question qui se pose cependant est de savoir comment dépasser l'esthétique pratique de l'artisan sans passer par une simple adaptation de solutions passées et par la rénovation de l'ancien qui en résulterait, et sans non plus renoncer à ce que le voyage d'Orient a révélé : que l'on ne crée rien dans le vide, que chaque création, avec tout ce qu'elle implique de gestes, d'actes et de produits, s'inscrit dans une culture anonyme transmise de génération en génération. Cette question de l'invention dont la source est essentiellement anonyme engendrera par la suite l'intérêt de Le Corbusier pour la tapisserie et le tissage[178] ou, dès l'époque de *L'Esprit nouveau*, pour l'objet trouvé[179].

---

[176] Voir, en ce sens, l'article qu'il écrit avec Ozenfant, « Destinées de la peinture », *EN*, n° 20 (janv.-fév. 1924), s.p. ; *PM*, pp. 3-12.

[177] Cf. Joseph Rykwer, « Semper ou la conception du style », *Macula*, n° 5/6, 1979, pp. 176-189.

[178] Chez Semper, le tissage est une activité primordiale qui précède même la construction. Il faut remarquer, par ailleurs, qu'« architecture », « tissu », « texte » ont une racine commune.

[179] F. Passanti analyse dans « The Vernacular, Modernism and Le Corbusier » (art. cité) le conflit entre un moule de pensée qui avait préparé Le Corbusier à une vocation d'artisan et ses expériences en Allemagne, dont le contact avec l'idéologie du Werkbund, conflict d'où va émerger l'intérêt pour l'intervention propre à l'artiste.

La grande inconnue qui échappe aux formules puristes, contribuant à l'impasse qui enferme le courant pictural dans la répétition, est la création individuelle, le talent, le génie – on nommera comme on voudra cet excès qui permet à l'artiste de surpasser l'artisan. Plusieurs fois, Ozenfant et Jeanneret viennent buter contre cette inconnue, lorsque ce ne sont pas d'autres collaborateurs qui pointent du doigt les faiblesses de la théorie puriste :

> la technique ne saurait être proprement créatrice. Si le fait d'écrire pour le piano réagit sur ce que l'on a à dire, précisément l'essentiel est la qualité du créateur. Ce point est la grande difficulté actuelle[180].

Cette contradiction interne peut être résumée par ce constat de Jackie Pigeaud : « On ne saurait obtenir la beauté par le calcul. Le calcul est nécessaire, mais ce qui se révèle est d'un autre ordre. La beauté n'est pas la conséquence de simples rapports. Elle est du quantitatif *et* du qualitatif ; elle est l'obtention de la qualité par l'intermédiaire de la quantité[181]. » Et Pigeaud de renvoyer à Aristote : « On n'a pas défini de quelle manière les nombres sont les causes des substances et de l'être ».

En 1919 Ozenfant revendique un platonisme sans ambiguïté dans une lettre à Maurice Denis :

> la plastique est essentiellement d'ordre physique. Ce qui, sous une forme condensée nous paraît définir le mieux une partie de nos convictions, c'est le mot de PLATON : quand on ôte de l'art ce qui est mesure, nombre et poids, ce qui reste n'est plus de l'art mais un travail manuel[182].

Dans la mystique du nombre et la foi dans la science et dans la technique, la créativité se confond avec la simple opérationnalité. À trop vouloir être des « théorèmes[183] », les œuvres

---

[180] Ozenfant et Jeanneret, « Destinées de la peinture », *EN*, n° 20 (janv.-fév. 1924), s.p. ; *PM*, pp. 3-12.
[181] *L'Art et le Vivant*, Gallimard, 1995, p. 35.
[182] Lettre d'Ozenfant à Maurice Denis du 13 mai 1919 [FLC B2-13-235].
[183] Pour Maurice Raynal, les œuvres des deux puristes sont « des théorèmes qui se proposent d'éclairer de plus en plus lucidement les évolutions possibles de cette invariabilité plastique qui commande aux destinées de la nature. » « Ozenfant et Jeanneret », *EN*, n° 7 (avril 1921), p. 828.

d'art oublient que leur pensée propre échappe aux instruments de la physique[184]. L'expérience de *L'Esprit nouveau* conduit cependant ses animateurs à vouloir trouver aussi ce qui excède le nombre, la mécanique et le calcul dans la fabrique du beau et dans ses effets. Ceci explique l'intérêt, aussi partiel et partial qu'il soit, qu'Ozenfant commence à manifester pour la psychanalyse et pour l'inconscient où il pressent cet « autre-que-soi qui se trouve en nous ». Tandis que Le Corbusier, qui place l'architecture au-dessus de l'art de l'ingénieur, et la poésie au-dessus de l'architecture, note ceci en 1923, à rebours de tout platonisme et ouvrant des brèches dans le fondement psychophysiologique du purisme :

> comment s'est formé ce sentiment d'une beauté absolue [...] le type idéal, commun du beau, n'existe par autour de nous. Ce type on l'exige des peintres dans leurs tableaux, on a certainement raison, obéillant [*sic*] à une injonction profonde, mais d'où vient le type idéal qu'on exige aujourd'hui dans la foule[185] ?

Ajoutons que Charles Henry, dont *L'Esprit nouveau* publie en 1921 une série d'articles intitulés « La Lumière, la Couleur, la Forme » (n^os^ 6-9), distingue lui-même la connaissance esthétique – proche chez lui du mysticisme – des formules de l'esthétique scientifique qu'il avait contribué à fonder. L'esthétique scientifique ne visait au demeurant pas à élucider la nature du beau, mais seulement à mesurer et à classifier les réactions qui contribuaient à un bien-être psychophysiologique :

> Mais la science ne pourra jamais créer la beauté. [...] De même que la beauté d'une figure géométrique se résout dans le sentiment de sa formule, le sentiment de la beauté d'un être ou d'une forme se résout dans le sentiment de sa formule qui n'est qu'un cas particulier de la formule universelle. Pour réaliser la beauté il faudrait posséder la formule universelle : mais posséder la formule universelle, serait-ce la connaître ?[186]

---

[184] Sur cette pensée Carlo Carrà attirait l'attention dans une article de la revue. Il insiste sur les « réalités concrètes des œuvres » qui échappent le plus souvent à l'examen critique et dont ne peuvent rendre compte ni les calculs mathématiques ni les approximations langagières. « Mais à ceux qui voudraient encore soutenir qu'avec la parole peut être épuisé ce qui est l'expression intrinsèque d'un tableau ou d'une statue, nous rappellerons que Burckhardt, il y a 60 ans, disait que si l'on pouvait redonner en paroles ce qu'il y a de profond dans une œuvre d'art plastique, les arts plastiques seraient superflus et l'œuvre en question aurait pu rester non-connue, non-peinte, non-sculptée. » « La critique des arts figuratifs en Italie », *EN*, n° 3 (déc. 1920), p. 342.

[185] Notes manuscrites [FLC B 1-16-18].

[186] Charles Henry, « Introduction à une esthétique scientifique », in *Revue contemporaine*, t. II, 25 août 1885, reprint Genève, Slatkine, 1971, p. 467.

La préoccupation pour « la grande tradition populaire » participe d'une recherche sur les types où Semper voyait « la base d'une théorie du *style*, d'une sorte de topique ou méthode pour inventer, susceptible de nous guider à trouver la manière naturelle de créer[187] ». Par les possibilités qu'elle ouvre d'une science intuitive, non logique, d'une universalité empirique et non abstraite, l'intérêt d'une telle recherche englobe et dépasse une enquête de type formaliste sur les « éléments générateurs ». Outre les motivations personnelles des animateurs de la revue et les différents schémas de pensée qui ont affecté leur évolution, elle s'inscrit en plus dans une tradition qui interroge, dans le lieu commun, ce qui fait la continuité, mais aussi l'écart créateur, entre la singularité et « la pensée à mille bras » ou « l'originalité collective[188] » – différente du règne de la majorité – qui fascinait Baudelaire.

Conjointe à l'intérêt pour le classique, la préoccupation pour les folklores révèle la recherche d'un type d'efficace, d'adéquation et de justesse qu'une réflexion axée sur les standards et la production en série, leur valeur économique et normative, leur mise en commun par assemblage (essentiels dans l'entreprise de *L'Esprit nouveau* comme dans celle du Bauhaus), risque de perdre de vue si elle se place en dehors de la connexion des standards avec le lieu commun. Le standard présuppose avant tout l'idée d'évolution dans le temps, de contribution collective et anonyme à la distillation des solutions. Il est ce vers quoi tend le processus civilisateur dans tous les domaines, pas seulement dans l'industrie et la technique.

Francesco Passanti a situé l'intérêt de Le Corbusier pour le folklore dans un cadre plus large qui est justement celui d'une interrogation complexe sur les types et les standards industriels, concentrée dans l'espace allemand autour de la notion de *Sachlichkeit* (objectivité, factualité, différente de la fonctionnalité). Le Corbusier avait visité l'exposition que le Werkbund, dont il connaissait déjà bien l'idéologie, avait organisée à Cologne en 1914 et

[187] *Du style et de l'architecture*, *op. cit.*, p. 159.
[188] Baudelaire, « Salon de 1846 », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 687.

avait pu écouter le discours d'Hermann Muthesius à l'occasion du congrès qui se déroulait en parallèle. Employant de multiples sources, parmi lesquelles la réflexion de Semper, Muthesius défendait une notion de type industriel capable d'incarner la culture organique des types vernaculaires et de faire ressortir un sens d'identité collective. Un tel discours était, bien sûr, chargé d'un programme social et politique qui cherchait une alternative au capitalisme et au socialisme. Nous retrouvons cette dimension dans *L'Esprit nouveau*[189]. La neutralité et l'impersonnalité des formes et des produits standardisés sont investies ici d'une mission sociale. Elles annoncent la possibilité d'une société sans classes en même temps que l'inséparabilité de l'individuel et du collectif. En tant que « folklore » de la modernité, l'industrie doit concilier les exigences du progrès avec le sens de communauté et de continuité entre l'individu et le monde présents dans les folklores.

La discussion du folklore a permis de voir que son importance s'affirme à plusieurs niveaux : le niveau socio-culturel et le niveau de l'articulation entre création collective et invention individuelle, qui ne se confond pas avec l'homogénéisation inhérente à la production industrielle standardisée. Lieux communs, invariants, types et standards sont, à des degrés différents, les points nodaux où s'affirment une continuité de l'artistique, du moral et du social qui abolit le divorce entre l'artiste et le monde moderne, et où se donne

---

[189] F. Passanti, « The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier », art. cité ; Werner Oeschlin, « Allemagne. Influences, confluences et remaniements », in *Le Corbusier, une encyclopédie*, *op. cit.*, pp. 33-39. La notion de type dans le Werkbund était loin d'être neutre, mais servait plutôt de stratégie argumentative au service de questions économiques et industrielles. Sur ce point, voir F.J. Schwartz, *The Werkbund, Design, Theory and Mass Culture Before the First World War*, New Haven/Londres, Yale Univ. Press, 1996, pp. 121-146 (p. 123, pour la référence à Semper). Pour la différence entre standard (industriel) et type (socio-culturel), voir aussi Stanford Anderson, « Deutsche Werkbund – the 1914 Debate : Hermann Muthesius versus Henry van de Velde », in Ben Farmer and Hentje Louw (eds.), *Companion to Contemporary Architectural Thought*, Londres, Routledge, 1993, pp. 462-467. Pour une discussion des rapports entre Le Corbusier et Muthesius, voir P.V. Turner, *La Formation de Le Corbusier. Idéalisme et Mouvement moderne*, *op. cit.*, pp. 86-90. Pour une interprétation du purisme comme stratégie normative essentielle pour la formation d'une société de masse stable, voir N.L. Rosenblatt, *Photogenic Neurasthenia : Aethetics, Modernism and Mass Society 1889-1929*, diss. citée.

aussi à saisir une dynamique qui alterne conformation et invention. Ils sont les figures d'une unité spirituelle qu'Ozenfant cherche, comme nous le verrons plus loin, dans la typographie.

Des mots aux signes-objets

La transparence de la réalité et du langage

La préoccupation pour le langage est une constante chez Ozenfant, sans pourtant déboucher sur une réflexion aboutie. Elle appartient au même ordre de problèmes relevés par son intérêt pour les folklores. Le langage pose avant tout la question d'un travail sur des matériaux que l'on peut s'approprier à partir d'un fond commun, ceux d'une langue (sensible, plastique, verbale) que l'on partage, des matériaux qui nous sont propres et qui nous permettent de nous individualiser sans qu'à aucun moment ils nous appartiennent entièrement. Le travail de Gris – tel qu'il a été mis en lumière par Raynal – ou de Reverdy, peut dès lors être interprété comme une interrogation sur les éléments les plus communs, dans le sens de la banalité certes, mais aussi dans le sens de ce qui, dans la réalité visible et dans le langage, fonctionne comme repère commun, comme horizon d'une expérience commune. Les nuages et les arbres qui peuplent les poèmes de Reverdy fixent l'épure même de l'ordinaire, mais préparent aussi le basculement du réel dans la « grande réalité » poétique.

Le rejet du décor et de l'ornement rapproche *Nord-Sud* de *L'Esprit nouveau*. Pour Reverdy, le style poétique est l'« image » ou « l'expression juste de la pensée », mais il n'implique pas un usage particulier des mots et de leurs significations. Reverdy affirme même, des années après la parution de ses premiers volumes, que « [l]'amour des mots tue le style[190] ». Les mots ne sont pas choisis en fonction de leur pouvoir d'évocation ou de représentation, mais selon leur « qualité » poétique, c'est-à-dire selon leur capacité

[190] *Le Gant de Crin : Notes*, Flammarion, 1968, p. 56.

d'émouvoir. Cette valeur n'est donc ni expressive ni référentielle, elle n'a rien à voir avec la signification littérale des mots : « C'est au moment où les mots se dégagent de leur signification littérale qu'ils prennent dans l'esprit une valeur poétique. C'est à ce moment qu'on peut librement les placer dans la réalité poétique[191]. »

L'image est la pièce-maîtresse de cette poétique nouvelle qui met l'accent sur la création à partir de moyens propres à l'art[192]. Reverdy définit l'image comme « création pure de l'esprit », issue « du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées » ou de « l'association » lointaine d'idées, en dehors de toute imitation, évocation ou comparaison[193]. Née spontanément de l'esprit qui saisit des rapports entre les choses, l'image s'affirme donc à la défaveur de la métaphore et de la comparaison, moyens traditionnels d'expression qui impliquent trop l'opération intellectuelle de transfert entre leurs termes. « Le beau langage et les mots précieux, les belles tournures sont des jeux raffinés et superficiels [...][194] », déclare Reverdy. La « grande réalité » de la poésie n'est pas là. La poésie est véhiculée, éprouvée, pratiquée par les mots du langage ordinaire, les mots de tous. Elle exige des mots simples et familiers, des mots de tous les jours, dépouillés de tout contexte et de toute association livresque.

Les animateurs de *L'Esprit nouveau* partagent ce rejet de la culture livresque et statique, qui s'accompagne même chez certains du dépassement avant-gardiste du livre.

---

[191] *Self Defence*, *op. cit.*, p. 107.

[192] Chaque art a ses moyens spécifiques, tout comme chaque artiste se crée ses propres moyens dans l'art qu'il pratique : « nous ne devons pas confondre la personnalité *sentimentale* d'un artiste et celle qui se dégage des moyens *personnels* acquis et employés. La première participe de la vie de l'artiste et est étrangère à l'art – la seconde se confond avec l'art même – elle en est le principal ressort. » « L'Emotion », *Nord-Sud*, n° 8 (oct. 1917), p. 6 ; *Nord-Sud. Self Defence et autres écrits*, *op. cit.*, p. 60

[193] « L'Image », *Nord-Sud*, n° 13 (mars 1918), s.p. ; *Nord-Sud. Self Defence et autres écrits*, *op. cit.*, pp. 73-75.

[194] Réponse à un article de Paulhan, citée par Etienne-Alain Hubert dans *La « grande réalité »*, *op. cit.*, p. 61.

« C'est bien fini le temps où la poésie ne valait que découpée en bouquins[195] », annonce un article sur les automobiles. Cependant, la méfiance envers la littérature, classée après les arts « purs » comme l'architecture, la musique et la peinture, s'explique plutôt par la méfiance envers un langage trop sensible aux fluctuations personnelles, assujetti encore à l'étalage déplacé d'une affectivité désuète, à l'expression d'une intériorité qui se trouve abolie chez Reverdy dans l'espace visible de la page et absorbée chez les puristes dans la contemplation du général[196]. C'est ce qui explique ici la suprématie de la vision, que l'on a souvent présentée comme le sens moderniste par excellence et dont j'étudierai le rôle et l'implications pour le projet de *L'Esprit nouveau* dans la quatrième partie :

> Il est important de ne jamais perdre de vue que ce qui fait la puissance de l'émotion provoquée par l'œuvre d'art, c'est que cette émotion est le résultat d'une perturbation de nos sens déclanchées par les phénomènes optiques. Ici pas de coefficients personnels à la base, comme dans la littérature, par exemple. Dans la musique et dans les arts plastiques qui atteignent l'esprit et le jugement par le chemin obligé des sens spécialisés, la sensation primordiale est, sauf variation minime de quantité, pratiquement identique. (Ozenfant et Jeanneret, « Formation de l'optique moderne », *EN*, n° 21, mars 1924, s.p.)

Privilégiant l'individuel sur le général, le personnel sur l'impersonnel, la littérature met plus facilement en échec la communication universelle visée par les puristes. Pour banal qu'il soit, le propos de l'écrivain et cinéaste Jean Epstein défendant que « [c]e qui est intéressant et actif dans l'homme, ce n'est pas ce qu'il a de commun avec tous les hommes et qui ne peut jamais être qu'une portion morale congrue, banale, mais ce qu'un homme possède de particulier à lui, qu'on ne trouve pas ailleurs, qui est rare, spécial, exceptionnel[197] », ne fait pas l'unanimité au sein de l'équipe rédactionnelle de *L'Esprit* nouveau. Est-il possible de voir dans cette opposition autre chose que la confrontation entre

---

[195] O. [Ozenfant ?], « Grand prix de l'automobile club de France », *EN*, n° 18 (nov. 1923), s.p. La poésie statique des livres se trouve ainsi dévaluée au profit de celle qui bondit « à deux cents à l'heure » dans les automobiles de courses, « ces lyriques engins, fils des poètes du mouvement ».

[196] « Rien ne vaut qui ne soit général, rien ne vaut qui ne soit transmissible. [...] Le moyen de réaliser l'œuvre d'art, c'est une langue transmissible, universelle. » « Le purisme », *EN*, n° 4 (janv. 1921), pp. 369-370.

[197] « Le phénomène littéraire », *EN*, n° 10 (juil. 1921), p. 1090.

l'unique et le pluriel, entre une raison normativisante et la résistance au moyen d'une lecture qui n'est pas visibilité pure mais « tactique », narrativité « opaque » pour reprendre des mots de Michel de Certeau[198] ? Comment comprendre cette réduction des langages à un seul, celui du corps aux sensations identiques de la psychophysique ?

À la différence de Reverdy qui néglige les multiples virtualités de l'expression pour se concentrer sur le rôle de la syntaxe dans la création de l'image poétique, Ozenfant cherche dans le langage de vocables dépersonnalisés le rêve d'une transparence totale du langage. En ce sens, il se situe à l'opposé de l'opération reverdienne de rejet de la référentialité, même si dans le refus de Reverdy du « comme » servant aux comparaisons, il y a un désir de faire coller les mots à cette « grande réalité » qui dépasse le réel et de saisir à sa source même le fonctionnement de l'esprit par rapports et « images », désir qui est proche de la transparence convoitée par le peintre.

Le désir d'un langage transparent est relié à la réflexion sur le primat de l'œuvre comme aboutissement nécessaire d'une action consciente engageant la totalité de l'individu et comme prémisse nécessaire pour un accord universel. Il participe du souci partagé par les « mainteneurs » éclairés et les « terroristes » d'annuler le décalage entre la pensée et le langage suspecté de la trahir et de mettre en échec l'événement du sens et l'efficacité de son partage, de sa communicabilité. « Le but de la Terreur, note Costadura, n'en coïncide pas moins avec celui de la Maintenance : rendre aux rapports entre mots et idées cette clarté qui seule assure la communion entre parlant et parlé, entre auteur et lecteur[199]. » Aussi n'est-il point surprenant qu'Ozenfant rêve d'une poésie qui ne perdrait rien à être traduite, dont la beauté

---

[198] Voir son *Invention du quotidien I. Arts de faire*, Gallimard, 1990.

[199] Costadura, *D'un classicisme à l'autre…*, *op. cit.*, p. 57. Costadura reprend les termes consacrés par Jean Paulhan dans *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* (1941) pour distinguer deux camps définis par des oppositions autant que par des échanges : celui des « terroristes », sous la figure tutélaire d'Apollinaire, ensuite de Breton, et celui des « mainteneurs » de l'ordre, dirigé par *La N.R.F.* Sur les rapports entre « maintenance » et « terreur », voir *id.*, pp. 55-59 et Eric Trudel, *La Terreur à l'œuvre. Théorie, poétique et éthique chez Jean Paulhan*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007, pp. 10-13.

s'en verrait au contraire augmentée, en vertu d'une disponibilité universelle dans la forme autant que dans le contenu[200] – rêve mallarméen d'une langue « suprême » qui compenserait le défaut des langues, « imparfaites en cela que plusieurs ». On ne s'étonnera pas non plus que, dans ses *Mémoires*, il rappelle avoir mis en rapport Eluard et Paulhan qui « tous deux s'adonnaient à une sorte de purisme littéraire » (*M*, p. 109).

En effet, dans l'œuvre de sa vie : *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres* (1941), Paulhan s'emploie à préserver l'efficacité du langage, son pouvoir de faire sens, sa mise en commun, contre le Terroriste ou le « misologue » qui conteste aux signes leur capacité de transmettre le sens. L'écrivain terroriste (Hugo ou les surréalistes) suspecte le langage de vouloir l'emporter sur l'idée, de la détourner de sa source originale, d'en ternir l'innocence première. Paulhan lui oppose la figure du Rhétoriqueur. Pour le Rhétoriqueur, la pensée n'existe pas en dehors du langage avec son répertoire de formes et de normes valables pour tous, avec sa part d'arbitraire qu'il s'efforce de réduire en réinventant sans cesse les figures de la rhétorique et en contournant les clichés. C'est dans cet effort vers une authenticité d'un langage sans ombre et sans arbitraire que les Rhétoriqueurs rejoignent le désir terroriste d'une pensée saisie à même sa source, sans médiation aucune. Terreur et rhétorique communiquent au point de se renverser continuellement l'une dans l'autre. La « Maintenance » évite l'impasse d'une ritualisation excessive des contraintes tout en empêchant le Rhétoriqueur de tomber dans la terreur. Son travail porte sur ce qui, dans le lieu commun, se donne comme lieu de partage et de singularité, permettant d'entrevoir la

[200] Cf. « Un poète : Germain Bongard », *EN*, n° 14 (janv. 1922), p. 1268. Voir aussi Julien Saint-Quentin [pseudonyme d'Ozenfant], « Nègres », *EN*, n° 21 (mars 1924), s.p.

possibilité d'une langue transparente et non arbitraire[201]. Pour Paulhan, les lieux communs sont « les mieux propres à nous donner le sentiment de la pureté, de l'innocence[202] ».

Il devient ainsi évident que ce qui rattache Ozenfant au projet de la « Maintenance » est la recherche d'une pureté du langage verbal et des formes visuelles, garante d'un accès immédiat à la source de nos réactions les plus vitales[203]. En témoignent les réflexions du peintre sur les danses espagnoles qui réactivent, selon lui, les lieux communs d'une sensibilité universelle, ou sur les spectacles au cirque Médrano qui fut l'une des attractions principales des cubistes :

> Dictionnaire des « Standards » populaires pour les yeux et les oreilles. Très vieux, très vieux, mais aussi vrai que les vérités de M. de La Palice dont nous manquons trop en art ; simplicité et sincérité de réactions ; humain. C'est un dictionnaire d'expressions grosses et grossies. Public tout venant. Le plaisir des sens. Médrano, c'est autre chose. Il s'adresse comme Neuilly au public tout venant, mais ceux qui comprennent l'élégance d'un travail fait mieux que très bien, l'élégance qui vient de l'économie des moyens, la perfection que prend le travail remis cent fois sur le métier, poli à refus, ont une bonne leçon à y prendre. A Neuilly, c'est de la bonne foire, très jolie, en y mettant un peu du sien, de Derain, de Lhote, etc.... *À Neuilly, c'est Victor Hugo ; à Médrano c'est l'art poétique de Boileau.* Langue standard mais longuement éprouvée, que des générations et des générations d'acrobates ou d'écuyers se transmettent. Avec cette langue, ils font des poèmes s'ils sont poètes [...]. (Vauvrecy [Ozenfant], « Ce mois passé... », *EN*, n° 10, juil. 1921, p. 1083. Je souligne.)

À Neuilly et à Médrano s'affrontent donc la terreur et la rhétorique, le romantisme et le classicisme, la fantaisie et les règles. Par leur absence d'artifices, le cirque et la pureté, la

---

[201] Le lieu commun constitue « la matrice théorique de l'œuvre entière comme d'ailleurs l'horizon (utopique) vers lequel elle se tend ». Eric Trudel, *La Terreur à l'œuvre*..., *op. cit.*, p. 10 et suiv. On connaît la généalogie de cet intérêt. Paulhan découvre d'abord la force des proverbes lors d'un séjour de trois ans parmi le peuple Mérina, au Madagascar, où il assiste à des joutes oratoires et des échanges de poèmes (les *hainteny*) qui culminent avec des récitations de proverbes. Il se met à les étudier sans pouvoir en tirer cependant la formule de leur réussite autrement que par sa propre pratique des proverbes. Ce n'est qu'en les prononçant qu'il acquiert l'assentiment des autres, qu'il peut en exercer l'autorité.

[202] *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, éd. de Jean-Claude Zyberstein, Gallimard, 1990, p. 101. Un article de Paulhan, « Le Reproche que l'on fait aux lieux communs », est paru dans le n° 15 (mai 1918) de *Nord-Sud*. « Quand on veut l'expliquer on dit : un écrivain de lieux communs, c'est qu'il a rien vu, senti, ni réfléchi par lui-même ; il n'est pas créateur, c'est une cervelle anonyme. Et autres insultes. / Il va de soi que le reproche ne tient pas debout. » (s.p.) Le recours au lieu commun n'équivaut pas à l'anonymat, mais ménage un espace de liberté qui porte la pensée ailleurs.

[203] L'intérêt pour la psychanalyse est relié à ce projet d'Ozenfant. René Allendy et Jules Laforgue, futurs membres de la Société psychanalytique de Paris fondée en 1926, sont des contributeurs constants de la revue à partir du n° 20. On peut lire dans un de leurs articles : « Les expressions populaires, nées spontanément dans des imaginations simples, vives, sincères, vierges de la censure conventionnelle et analytique de l'intellectuelle, révèlent souvent des correspondances profondes que l'expérience psychanalytique découvre comme fondamentales ». « La pensée primitive », *EN*, n° 20 (janv.-fév. 1924), s.p.

désarticulation et l'architecture communiquent. La pièce *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Cocteau[204] emporte l'adhésion d'Ozenfant parce que, s'inspirant de l'esprit du cirque Médrano, elle met en scène des « uniformes » ou des types : la Mariée, le Marié, le Général, le Curé.

> J'aime les « lieux communs » de M. Cocteau puisqu'ils sont presque ce que nous avons appelé ici « des standards ». Sa pièce veut être plaisante et mêler le grotesque au plus fin ; ce thème exigeait le lieu commun, mais notez que le thème lui-même doit être un standard, *le standard, c'est l'aristocratie du lieu commun* ; les chefs-d'œuvre sont faits de cela, le reste est mode ; voyez Shakespeare, Sophocle, masques, etc.... (Vauvrecy [Ozenfant], « Ce mois passé... », *EN*, n° 10, juil. 1921, pp. 1085-1086)

Un article de Zdilas Milner consacré à Gongora et à Mallarmé qui paraît dans la revue en décembre 1920 est sans doute dû à cet intérêt pour le langage. Milner considère que « la mission du poète, c'est de relever le mot de la poussière de l'oubli, de l'abomination à laquelle il s'est trouvé voué par les fictions diverses qu'on lui fait remplir dans la vie commune, de remédier à l'usure qui le menace, de le montrer dans toute la pureté de sa nudité[205] ». On y retrouve donc cette idée d'un travail de défictionnalisation des mots de la vie commune, de dépoussiérage des traces de l'affectivité ou de la répétition. Comme chez Paulhan, ce travail vise à maintenir les mots dans un régime de familiarité qui, au contraire de l'usure, doit les rendre aptes – grâce aux tropes poétique – à faire émerger un nouveau sens, dépaysant par excellence. À distance des fictions d'un langage idéologique, la poésie aspire ici à une fiction transparente.

---

[204] Le correspondant de Cocteau en musique est Satie, considéré comme le précurseur du Groupe des Six avec lequel Cocteau collabore. Le critique musical Henri Collet insiste sur l'esprit de jeu et l'humour qui anime le compositeur et sur son habitude de transformation et de déformation des thèmes connus qui a été associés à l'esthétique du cirque. « Nous disons : déformations thématiques, car chacun sait déjà avec quel humour Erik Satie sait s'emparer d'un thème connu et lui donner la plus cocasse comme la plus imprévue des physionomies. » « Erik Satie », *EN*, n° 2 (nov. 1920), p. 156.

[205] Zdilas Milner, « Gongora et Mallarmé. La connaissance absolue par des mots », n° 3 (déc. 1920), pp. 288, 292.

La typographie ou la communication sans ambiguïté

On repère d'autres traces de cette utopie d'un langage transparent dans le travail d'Ozenfant sur la typographie. À la suite d'Ozenfant lui-même, on a parfois tendance à surestimer l'importance de ce travail par rapport au contexte élargi des expérimentations avant-gardistes. Lorsqu'il fonde *L'Elan* durant la guerre, Ozenfant n'est pas étranger aux expérimentations typographiques d'Apollinaire, de Cendrars ou d'Albert-Birot. En janvier 1916, il entreprend ses propres « essais de psychotypie & de typométrique » qu'il situe dans le prolongement des recherches de Mallarmé et d'Apollinaire[206]. Influencé par les publications futuristes, ce dernier avait fait paraître en 1914, dans les *Soirées de Paris*, son premier « idéogramme », « Lettre-océan », qui marque le passage d'une poétique symboliste au projet moderniste de spatialisation de la poésie, rompant avec l'idée d'une intériorité unitaire et cohérente dont le poème serait la simple extériorisation sur le monde de l'expression.

La « psychotypie » d'Ozenfant, au contraire, semble rester dans le cadre traditionnel d'une représentation de la pensée et de la vie affective. Elle est, selon André Billy, cité dans *L'Elan*, l'« art qui consiste à faire participer les caractères typographiques à l'expression de la pensée & à la peinture des états d'âme, NON PLUS A TITRE DE SIGNES CONVENTIONNELS, MAIS COMME DES SIGNES AYANT UNE SIGNIFICATION EN SOI. » On peut se demander toutefois si la définition de Billy, qu'Ozenfant ne commente pas, rend complètement justice au projet de ce dernier[207]. Ozenfant semble préoccupé de la concordance entre la graphie et la signification des signes, mais sa recherche de dépassement de l'arbitraire et de l'artificialité des caractères vise un autre effet visuel que les idéogrammes d'Apollinaire : l'apparence visuelle d'un texte

[206] *L'Elan*, n° 9 (1916), p. 1. Les essais sont publiés dans le n° 8 (janv. 1916), pp. 18-19.

[207] Dans ses *Mémoires*, il reprend la citation, qu'il coupe après « conventionnels », ce qui peut être indicatif d'une réticence à donner une trop grande liberté aux signes typographiques, en dehors justement des conventions qui leur attachent un certain sens. Reprenant son essai de « psychotypie » dans le livre *Art*, il commente : « les formes sensibles ne sont pas conventionnelles, mais impératives. » (*A*, p. 305)

contribuant à sa réception, sa forme ne doit pas entraver la communication de son sens. Il s'agit donc de chercher le rapport juste entre la forme typographique d'un texte et ce qu'il exprime, la typographie n'étant pas un moyen constitutif de ce sens – comme il se passe une année ou deux plus tard chez Pierre Reverdy – mais un moyen mis au service de la communication du sens et de son effet. Selon l'explication rétrospective qu'il donne dans ses *Mémoires*, en 1916, Ozenfant était à la recherche de

> formes et de dimensions aptes à confirmer ou renforcer le sens. Il m'était en effet apparu, depuis que j'éditais, que trop d'écrits sont imprimés avec des caractères en désaccord *visuel*, et parfois même en forte *opposition*, avec le sens : de sévères textes scientifiques du XX^e^ siècle sont imprimés en aimables Cochin du XVIII^e^, Rimbaud en gothique et le romantique Hugo en classique. Pourtant toute forme a une action particulière et inévitable sur nous : l'effet visuel des caractères, respecte, renforce ou contredit le texte [...][208]. (*M*, p. 87)

Cependant, dans *Le Panégyrique du vicomte Cyprien, Aymard, Amour de Viel-Buze* publié dans le n° 8 de *L'Elan*, la typographie est au service de la satire et de la propagande de circonstance. Le mélange des polices et des dimensions des caractères sert à décrire la confusion de l'état d'esprit passéiste d'un détracteur de l'art moderne, pour qui les papiers peints cubistes sont l'aboutissement de l'Affaire et qui va à la guerre pour sauver l'honneur de l'art français « souillé de germanisme ».

Cet unique exemple de « psychotypie » représente plutôt le symptôme d'un besoin d'être d'avant-garde – et la tentative ratée d'intégrer, par la typographie, les rangs des innovateurs poétiques et plastiques – que le fruit d'une recherche consciente du bouleversement du statut de la poésie provoqué par sa nouvelle configuration sur la page[209].

---

[208] La « typométrie » ou « ponctuation précise & plastique », quant à elle, devait servir à la lecture des poèmes, en permettant « aux poètes de figurer les silences et les cadences de leurs poèmes : les temps étant proportionnels à la longueur des lignes. » (*M*, p. 87)

[209] Ozenfant semble vouloir légitimer ses essais par la publicité qu'André Billy en fait dans *Le Siècle*, *Paris-Midi* et *L'Action* (*L'Elan*, n° 9, p. 1). Au moment de l'écriture de ses *Mémoires*, il méconnaît toujours l'apport d'Apollinaire dans l'histoire de la poésie moderne. D'après une lettre de Max Jacob à Jacques Doucet en mars 1917, Reverdy « rugit devant les fantaisies typographiques de *L'Elan* et de *Sic* qui, selon lui, n'ont de mérite que pour l'imprimeur. » Cité par E.-A. Hubert, « *Nord-Sud*, revue littéraire », in *Circonstances de la poésie, op. cit.*, p. 52.

Il annonce en revanche les recherches puristes sur les effets psychophysiologiques des formes et la définition de Valéry du livre comme « machine à écrire » :

> un bon livre est sur toute chose une parfaite *machine à lire*, dont les conditions sont définissables assez exactement par les lois et les méthodes de l'optique physiologiques ; et il est en même temps un objet d'art, une chose, mais qui a sa personnalité, qui porte les marques d'une pensée particulière, qui suggère la noble intention d'une ordonnance heureuse et volontaire. Observons ici que l'œuvre typographique exclut l'improvisation ; elle est le fruit d'essais qui disparaissent, l'objet d'un art qui ne retient que des ouvrages achevés, qui rejette les ébauches et les esquisses, et ne connaît point d'états intermédiaires entre l'être et le non-être. [...] L'esprit de l'écrivain se regarde au miroir que lui livre la presse. Si le papier et l'encre se conviennent, si la lettre est d'un bel œil, si la composition est soignée, la justification exquisement proportionnée, la feuille bien tirée, l'auteur ressent nouvellement son langage et son style. [...] C'est un jugement très précieux et très redoutable que d'être magnifiquement imprimé[210].

Deux articles de l'éditeur Christian sur la typographie et la possibilité d'un « art moderne du livre[211] » publiés dans *L'Esprit nouveau* confirment l'intérêt qu'Ozenfant porte encore à la question. Partant de la même idée selon laquelle de la forme d'un livre « se dégage une prévention en faveur du fond », il s'agit de trouver des principes formels en accord avec « certaines lois immuables comme notre façon de concevoir, de voir et de sentir », de trouver donc la forme la plus juste et adéquate. Pas de place donc pour les expérimentations typographiques que *L'Esprit nouveau* relègue au rang des fantaisies datées[212]. Ce repli stratégique renforce une conception de la typographie standardisée et un souci pour la

---

[210] « Les deux vertus du livre », *Œuvres* II, *op. cit.*, p. 1249.

[211] « La Typographie », n° 3 (déc. 1920), pp. 343-348 ; « La typographie II. Les types », n° 11-12 (nov. 1921), pp. 1245-1256. De son vrai nom Georges Herbiet, Christian est un proche de Francis Picabia et le fondateur, à Saint-Raphaël, de la librairie Au bel exemplaire. Outre *L'Esprit nouveau*, il participe à *Action* et au numéro spécial dada de *Ça ira*. Cf. Cf. Nathalie Ernoult, « Christian », *Dada*, cat. exp., Centre Pompidou, p. 216.

[212] Le choix traditionnel délibéré est aussi à mettre en rapport avec le public visé par les directeurs de la revue, surtout par Le Corbusier, chargé des contrats publicitaires de la revue, et qui finit par utiliser la publication comme antichambre à son activité d'architecte. S. von Moos a rapproché la conventionalité de la typographie et de la mise en page de l'*EN* de celle adoptée par Adolf Loos dans sa revue *Das Andere* (1903). Le Corbusier manifestait ainsi son opposition aux livres du Bauhaus tout comme Loos critiquait les compositions artistiques de *Ver Sacrum*. « Le Corbusier et Loos », in *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, *op. cit.*, pp. 122-133. Pour une analyse de l'aspect graphique dans l'œuvre publiée de Le Corbusier, on pourra consulter, de Catherine de Smet, *Vers une architecture du livre. Le Corbusier : édition et mise en pages 1912-1965*, Lars Müler Publishers, 2007 ; *Le Corbusier. Architect of Books*, Lars Mûller Publishers, 2005.

communication sans ambiguïté : « La machine à écrire elle-même affranchit notre œil des tortures de l'informe[213] ».

On passerait vite sur l'article de Christian noyé dans l'éclectisme apparent de *L'Esprit nouveau*, si on ne savait l'importance qu'Ozenfant attache à la typographie. Mais il y a bien plus dans (et au-delà de) cet article. Premièrement, le fait que son auteur, présent dans le rang des dadas mais artiste difficilement classable, élargit ses recherches sur le format des livres à une réflexion sur le langage et sur l'écriture : « Je crois toucher ici l'un des principes de la poésie moderne, touchant aussi l'esthétique du langage et, par surcroît, l'esthétique de l'écriture et du livre ». Ce qui nous conduit au deuxième point. Christian a été un ami d'Ezra Pound, qui lui rendait parfois visite à Saint-Raphaël[214]. Il a traduit des extraits de *Cantos* pour *Pilhaou-Thibaou* de Picabia et vendait dans sa librairie la revue que Pound co-éditait à l'époque : *The Little Review*.

De 1919 à 1920, Pound y publie l'essai d'Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium of Poetry*. Dans cet article présenté par Pound comme « a study in the fundamentals of all aesthetics », Fenollosa soutient que les principes directeurs des pictographies et idéogrammes de l'écriture orientale peuvent transformer la poésie anglaise. Fenollosa dément surtout l'idée de l'arbitraire de la notation chinoise, qui est au contraire « based upon a vivid shorthand picture of the operations of nature[215] ». Différent des signes algébriques et des mots parlés, le caractère chinois « follows natural suggestion », est associé à une « continuous moving picture ». Il combine la vivacité du trait de la peinture et la succession mobile des sons. Sa transparence n'ouvre pas sur le fonctionnement de la pensée

---

[213] « Formation de l'optique moderne », *EN*, n° 21 (mars 1924), s.p.

[214] Cf. Christian, « Annales du Pélican » (mars 1966), *Cahiers Dada/Surréalisme*, n° 2, 1968, pp. 185-197. *The Little Review* a publié en 1922 des reproductions de peintures et collages de Christian. La même année, Christian évoque dans la revue son amitié avec Pound à Paris, « In the Minor Key of an Epoch » (hiver 1922, pp. 29-34). Cf. Colin McDowell, « "In the Minor Key of an Epoch" : Georges Herbiet », in *Paideuma*, n° 22 (1993), pp. 93-100.

[215] « The Chinese Written Character as a Medium for Poetry », *The Little Review*, n° 6 (oct. 1919), vol. 6, p. 57.

ou du monde subjectif, mais sur un esprit qui l'englobe car il est la dynamique des choses elles-mêmes : « In reading Chinese we do not seem to be juggling mental counters, but to be watching *things* work out their own fate ». Les caractères chinois ne renvoient donc pas aux choses, mais ouvrent sur la perception de la processualité des choses dans leurs interrelations permanentes, perception qui est en elle-même une forme d'action, dont une dimension fondamentale est celle de créer des rapports nouveaux et fondamentaux – Reverdy dirait « justes » – entre les choses :

> But this concrete *verb* quality, both in nature and in the Chinese signs, becomes far more striking and poetic when we pass from such simple, original pictures to compounds. In this process of compounding, two things added together do not produce a third thing but suggest some fundamental relation between them. For example, the ideograph for a "massmate" is a man and a fire[216].

Fenollosa rejette plus loin le point de vue grammatical qui fait d'une proposition l'unité d'un sujet et d'un prédicat et dont la logique abstraite de la causalité directe ne réussit pas à élucider la relation entre les concepts et les choses. La nature n'a pas de grammaire, elle ne produit que des phrases-éclairs qui produisent une redistribution, un transfert de pouvoir (*transference of power*). Rien à faire avec la distinction entre un agent et un objet ou avec des états d'existence. La théorie de Fenollosa est que les caractères chinois saisissent précisément ce processus naturel, cet éclair omniprésent dans la nature. Chacun en condense ce trait universel, alors qu'aucun ne prétend l'épuiser. « Like nature, the Chinese words are alive and plastic, because *thing* and *action* are not formally separated[217]. » En même temps, Fenollosa affirme que la lecture de l'écriture chinoise nous plonge directement dans son étymologie et qu'elle en retient « the creative impulse and process, visible and at work[218] ». Comme la poésie, l'écriture chinoise n'est pas une juxtaposition de mots, ne suit pas une logique, mais

---

[216] *Id.*, p. 58.
[217] *Id.*, pp. 63-64.
[218] « The Chinese Written Character as a Medium for Poetry (III) », *Little Review*, n° 7 (nov. 1919), vol. 6, p. 60.

en elle explose l'énergie des interactions des mots, selon un dosage à la fois naturel et, par sa précision, scientifique. Le rêve d'un langage poétique transparent débouche ici sur une conception énergétique, vitaliste et performative de la poésie, qui ne réfléchit pas les choses, mais les fait agir : Verbe et volonté démiurgiques.

Les théories de Fenollosa ont joué un rôle majeur dans l'imagisme, mouvement poétique anglo-américain des années 1910 défini par la recherche d'une expression poétique claire et précise, comparable au langage mathématique ou géométrique[219]. Il est donc fort probable que l'intérêt de Pound pour les théories de Fenollosa et sa propre admiration pour Mallarmé ont poussé Christian à vouloir développer une théorie des types typographiques à portée esthétique[220]. Celui-ci ne s'intéresse, en effet, guère à la valeur sonore des mots, mais s'interroge sur la conventionalité des signes typographiques. Cependant, à l'opposé de Fenollosa qui se penche sur la nature processuelle du langage (et sur les rapprochements possibles entre le chinois et l'anglais), Christian travaille à une science des désignations « étiquettes » différentes des « images-objets » :

> nos lettres sont des signes, nos mots sont des symboles qui ont aussi peu le souci des sonorités qu'ils n'ont le souci des images-objets. Nos sonorités ne sont plus symboliques ; elles l'étaient peut-être dans les cris de nos anthropoïdes. Nos sonorités sont devenues conventionnelles, arbitraires et par conséquent *réfléchies* ; elles agissent par répercussion. Mais il demeure certain que nos lettres et nos mots ont toute leur valeur symbolique, aussi sûrement que le signe + marque plus, ou que le signe ? marque l'interrogation. Ils ont le pouvoir désignant et qualifiant de l'étiquette. (Christian, « La typographie II. Les types », n° 11-12, nov. 1921, p. 1246)

---

[219] Dans « The Wisdom of Poetry » (1912), Pound écrit : « What the analytical geometer does for space and form, the poet does for the state of consciousness ». Cité dans Miranda B. Hickham, *The Geometry of Modernism. The Vorticist Idiom in Lewis, Pound, H.D., and Yeats*, Austin, University of Texas Press, 2005, p. 117 et pp. 117-120 pour le rôle des théories de Fenollosa dans l'imagisme et dans le vorticisme, mouvement artistique britannique influencé par le cubisme et le futurisme. Un syncrétisme d'intérêts pour les théories de Worringer sur l'abstraction, pour les sciences, les machines et l'occulte sous-tend la réflexion imagiste et vorticiste sur la géométrie (*id.*, pp. 13-23).

[220] Vers 1923, il se met à travailler à un « Traité d'harmonie », un système d'esthétique scientifique dont seulement quelques études sous forme de diagrammes ont survécu. Voir reproductions dans le catalogue *Dada*, *op. cit.*, p. 217.

Dans la valeur symbolique qu'il attribue aux signes, ce qu'il cherche c'est le dépassement de l'arbitraire du langage pour mettre à jour un autre type de lien entre le mot et la chose, qui dépasse la simple imitation descriptive ou copie photographique, mais qui ne tombe pas non plus dans l'artificiel de l'évocation par simple association d'idées. Si elles ne disent pas la transparence des mots et des choses (car, dans son abstraction, notre écriture « n'est plus que le symbole d'un symbole »), les « étiquettes » n'en doivent pas moins demeurer motivées, justifiées par des raisons, aussi secrètes et mystiques soient-elles[221]. Cette « magie verbale » qu'il admire chez Mallarmé lui semble pouvoir tenir dans l'écriture typographique et la mise en page. Celles-ci deviennent ainsi les gardiennes d'un processus de signification occulte qui opère par « déclenchement » ou « répercussion », à partir de l'énergie contenue non plus dans la « phrase-éclair » de la nature, mais dans la forme des lettres :

> J'attribue aux symboles bien conçus l'attrait que nous offrent les spécimens calligraphiés des écritures étrangères et particulièrement des écritures orientales dont le sens nous est abstrus. Par notre éducation même les courbes, l'équilibre des formes ont une signification ésotérique qui dépasse toutes les particularités du langage. Les lettres ont leur caractère, j'oserais dire qu'elles ont presque une personnalité, tout au moins leur puissance comme les mots d'une langue ont la leur. (Christian, « La typographie II. Les types », n° 11-12, nov. 1921, p. 1247)

Nous reconnaissons un principe cher à Ozenfant dans cette importance accordée à l'effet de la forme qui renforce la signification des mots. Le principe des graphismes, entre beauté formelle et pouvoir de suggestion, qu'il faut sauvegarder jusque dans la typographie la plus dépouillée et simplifiée, « se retrouve déjà dans les inscriptions de l'âge des cavernes » (*id.*, p. 1248). C'est cette fois-ci dans l'écriture qui s'est rapprochée ou éloignée de ce principe, et non plus dans les folklores, que se manifeste l'essence d'une civilisation : « Il m'apparaît que l'on peut définir le sommet des civilisations par l'examen des divers types

[221] Christian écrit en 1966 : « Encore aujourd'hui, la majeure partie du public ignore qu'un tableau dit abstrait, un poème lettrique, un opéra, une composition typographique peuvent contenir un langage ésotérique signifiant une évidente réalité tout comme des signes métagraphiques représentent des sons, des paroles, des idées et finalement des actes ». « Annales du Pélican », art. cité, p. 187.

d'écritures qu'elles ont successivement employées » (*id.*, p. 1250). La forme graphique tient ici entre reflet et puissance de réflexion propre.

Cet accent mis sur les effets optiques de la forme visible finit par l'emporter sur l'intérêt pour le langage proprement dit. Avatars déchus d'un *logos* caricaturé par les idéologies, porteurs de fictions, sujets à l'usure, les mots ne sont plus dans cette revue le moyen privilégié par lequel l'homme se situe dans le monde. En 1924, plus que jamais, Ozenfant a renoncé au rêve d'un langage transparent. Les mots « sont des masques sans visage ; ils nous dissimulent l'inanité de nos efforts à saisir le réel[222] », écrit-il dans un article qui met en doute les tentatives scientifiques d'explication de l'univers et la capacité des mots à nommer efficacement la réalité. Aux illusions et spéculations multipliées par les sciences, Ozenfant oppose la seule certitude possible, offerte par l'instant vital et l'expérience sensible : « Ne diminuons pas le pouvoir de nos sens, eux seuls nous donnent le réel [...][223] ». On peut mesurer la complexité d'un projet qui puise une partie de ses éléments à une philosophie qui a douté du ciel platonicien que les yeux puristes semblaient pourtant ravir et qui a souvent été associée au futurisme[224] : la philosophie bergsonienne. Rejetant l'arbitraire de la normativité scientifique, inapte à expliquer ce qu'il appelle, comme Renan, « le mystère de la vie », Ozenfant opère la réduction de toute transcendance à la certitude du seul « fait relatif à soi-même et instantané ». Ce mouvement radical semble emporter l'aspiration au général et au régulier qui avait pourtant servi de base à la doctrine puriste :

> il est convenu de nier le miracle, l'irrégulier. La science interdit le miracle, elle interdit aux phénomènes de ne se produire qu'une fois. On tranche le débat en affirmant délibérément : *il n'est de science que du général.* Que d'orthodoxie ! [...] tout est bien miracle pourtant pour

---

[222] Ozenfant, « Certitude. 1. La certitude instantanée », *EN*, n° 22 (avril 1924), s.p.

[223] Ozenfant, « Certitudes », *EN*, n° 27 (ov. 1924), s. p. Le réel est compris comme « L'INSTANT VITAL, moment souverain, seule réalité vraiment certaine » : « La seule réalité absolue est la sensation de l'actuel : JE SENS, DONC JE SUIS. Le passé, le futur : probabilités, possibilités, ineffabilités. » (*A*, p. 177)

[224] Cf. A. Joly, « Le futurisme et la philosophie », dans *La Belgique artistique et littéraire*, n° 82 (juil. 1912), repris dans *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, *op. cit.*, pp. 415-419.

> nous, qui ne pouvons rien tenir de transcendant. (Ozenfant, « Certitude. I. La certitude instantanée », *EN*, n° 22 avril 1924, s.p.)

Pour Ozenfant, là où la science et la métaphysique échouent, l'art réussit à édifier des réalités certaines. Dispersant le mirage des fictions et des « rêvasseries prouvées stériles[225] », l'alternative reste le présent et la certitude garantis par l'action immédiate sur le monde. On ne peut cependant s'empêcher de lire dans le miracle défendu par Ozenfant le premier sens de la définition qu'en donnait Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique* :

> Un miracle, selon l'énergie du mot, est une chose admirable ; en ce cas, tout est miracle. L'ordre prodigieux de la nature, la rotation de cent millions de globes autour d'un million de soleils, l'activité de la lumière, la vie des animaux, sont des miracles perpétuels.
> Selon les idées reçues, nous appelons miracle la violation de ces lois divines et éternelles. Qu'il y ait une éclipse de soleil pendant la pleine lune, qu'un mort fasse à pied deux lieues de chemin en portant sa tête entre ses bras, nous appelons cela un miracle[226].

Poussée jusqu'au bout, comme Paulhan le voudra plus tard, la « terreur » tourne ici en son contraire. Dans le langage même, Ozenfant trouve à son insu les ressources du projet de la « maintenance ». Il revient à la peinture puriste, au purisme comme mode de vie et à l'architecture de refaire le miracle cassé par les désillusions du langage, de travailler avec le doute que les types et les harmonies sont peut-être absents de la nature et que la transparence n'est peut-être qu'un mirage. De ce doute, on peut dire, avec les mots de Paulhan et de Costadura commentant le classique dialectique des années 1920, qu'il est « *la Terreur* [...] *au sein de l'œuvre* comme le barbare est au sein du "classique"[227] ».

Derrière ce programme militant pour une action doublée de discipline et de méthode, pour une esthétique fondée sur un système de moyens appropriés et justes, pour des œuvres conçues comme des organismes, ce qui attire les animateurs de la revue, qu'ils se

---

[225] Ozenfant, « Ce mois passé », *EN*, n° 19 (déc. 1923), s.p.
[226] « Miracles », *Œuvres complètes de Voltaire. Dictionnaire philosophique*, version en ligne consultée le 5 juin 2009, http://www.voltaire-integral.com/Html/20/miracles.htm.
[227] Costadura, *D'un classicisme à l'autre...*, *op. cit.*, p. 59.

déclarent avant-gardistes, modernes ou classiques, c'est la promesse d'une efficacité. Il s'agit plus précisément de la recherche d'une expérience porteuse d'une vérité capable d'annuler les crises du langage et des sciences.

Cette partie a en outre révélé que la tradition classique, les folklores traditionnels ou industriels et la typographie ont un point en commun : ils constituent un alphabet de formes motivées[228]. Nous avons vu, par exemple, que les « éléments générateurs » comprennent des éléments géométriques qui doivent assurer la continuité entre le travail de l'ingénieur et le travail de l'artiste. De même, Le Corbusier trouve dans les folklores un dosage de science intuitive et de sens artistique, de précision et d'économie qu'il projette dans la forme standard de l'objet usuel. C'est ce qui explique que pour lui, tout comme pour les membres du Werkbund, du Bauhaus ou du constructivisme russe, la forme la plus utile, la plus adaptée à l'usage, est aussi la forme la plus belle et la plus authentique. La technique, la science et l'art sont reliés par une même exigence : l'économie des moyens.

Nous avons vu cependant que ce principe d'économie est tout le contraire de l'arbitraire. Il est l'essence abstraite des folklores qui passe dans le domaine de l'industrie. La recherche sur les types, les standards et les formes « pures » n'interroge donc pas seulement l'adéquation du signe à la forme et de la forme à l'effet. Elle trahit la quête d'une communauté des formes et des objets d'art et de la vie quotidienne, d'une énergie créative commune à la production artistique et industrielle. On ne saurait comprendre les appels de la revue à un esprit collectif sans prendre en compte ce sens précis de la solidarité universelle qu'Ozenfant et Jeanneret postulent. La solidarité consiste en une « communauté d'esprit »

[228] Je reprends l'idée à Jacques Rancière qui identifie ce désir d'un alphabet de formes motivées chez Mallarmé et chez Peter Behrens, architecte *designer* et membre du Werkbund allemand. Voir « La surface du design », in *Le destin des images*, La Fabrique Eds., 2003, pp. 102-122.

(*AC*, p. 55) reliant l'artiste, l'ingénieur et le *designer* contemporains de la même façon qu'elle relie Phidias et le potier des Balkans.

L'insistance sur la justesse et la coïncidence entre un idéal et une forme d'existence, entre le rêve et le réel – vérifiables sur le plan de l'existence active, du concret de l'expérience et des faits – montre que les essences puristes ont bien une existence terrestre. Un des sens de « l'esthétique vivante » promue par *L'Esprit nouveau* consiste précisément dans l'articulation entre une aspiration classique vers une organisation architecturale du monde et une injonction avant-gardiste vers une efficacité renouvelée en permanence. Ces traits définitoires du programme de la revue apparaîtront encore plus clairement dans la partie suivante, consacrée aux différentes modalités de l'« art de vivre » proposé par les auteurs de *L'Esprit nouveau.*

Quatrième partie.

LE PURISME COMME MODE DE VIE

« UNE FAÇON DE PENSER ET DE SENTIR »

Dans ses *Mémoires*, Ozenfant explique que le purisme ne peut se réduire au domaine de la peinture ou aux théories proposées dans la revue : « Dès son origine, j'avais refusé de limiter le Purisme à une esthétique ; je voulais que ce soit non pas une façon de faire mais une façon de penser et de sentir, en somme une philosophie, un esprit : *un Esprit* NOUVEAU » (*M*, p. 110). Le purisme est, en effet, considéré à la fois par ses théoriciens et par ses commentateurs « comme technique universelle du bien-être social et comme moyen de connaissance et d'organisation de la réalité[1] ». Il se veut un système de pensée totalisant d'application universelle et capable de répondre à des problèmes culturels et socio-économiques, allant de l'urbanisme à l'organisation du travail, de la production artistique à la culture du quotidien, de la production standardisée d'objets à une éthique de vie.

Bien que le projet de réorganisation de l'espace quotidien entrepris par Ozenfant et par Le Corbusier ait déjà été étudié et que de nombreux commentateurs se soient attachés à éclairer la conception de l'homme nouveau promu par la revue en privilégiant le côté normatif et la proximité avec les utopies du XIX[e] siècle ou bien l'articulation de la liberté et du déterminisme, d'autres aspects d'une conception élargie du purisme comme éthique et mode de vie restent néanmoins encore insuffisamment explorés. Certains de ces aspects,

[1] Luisa Martina Colli, *Arte artigianato e tecnica nella poetica di Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 4.

comme l'importance de la création et l'impératif de l'œuvre, ainsi que leur rapport avec une quête du bonheur, ont été longtemps associés à cette « tarte à la crème » que fut le retour à l'humain dans les années 1920, pour reprendre une formule employée par Yve-Alain Bois[2]. Ces aspects, ainsi que la postulation de lois à partir desquelles penser la liberté et l'idée d'un individu apte à retrouver en lui le fondement même de l'humanité, font partie des valeurs anthropocentriques auxquelles les différentes avant-gardes se sont attaquées.

Pour Ozenfant et Le Corbusier, dignes héritiers du siècle des Lumières, l'existence de constantes universelles n'exclut pas la liberté et de l'autogouvernement. Ozenfant revient sur cette question du déterminisme et du choix dans *Art* et dans ses *Mémoires*[3]. Elle prend alors la forme de l'*amor fati* : « Nos tropismes sont des impératifs auxquels nous devons obéir si nous voulons nous sentir libres. [...] Pour le pigeon voyageur, la liberté est de rejoindre le pigeonnier, il se sent prisonnier si on l'empêche d'obéir à son tropisme » (*A*, p. 193). La récurrence de certains termes dans leurs articles (« dignité », « axe », « épuration ») attire l'attention sur la dimension éthique qui sous-tend le programme de la revue. Celle-ci ne saurait du reste se réduire à une discipline de la soumission proche de celle préconisée par Paul Bourget dans ses analyses de la décadence. L'analyse du concept de « beauté rationnelle » élaboré par Paul Souriau, l'une des sources du purisme, permet de mettre au

---

[2] « [L]'élément humain, tarte à la crème de l'esthétique réactionnaire du "retour à l'ordre", argument massue, pendant les années 20, des ennemis de l'abstraction », Y.-A. Bois, « Exposition : esthétique de la distraction, esthétique de la démonstration », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, vol. 29 (1989), p. 66. G. C. Fabre avertit contre la confusion de « l'esprit moderne » représenté par les puristes et Léger avec le retour à l'ordre, tout en reconnaissant dans l'élément humain ce qui différencie « l'esprit moderne » de l'abstraction : « On rencontre en effet un souci constant de préserver un équilibre harmonieux entre : l'Art et la Nature, l'Art et l'Homme, l'Art et l'Esprit, tandis que l'art non-objectif, plus avide d'Absolu que du respect de l'humain, privilégie un seul de ces rapports » (« L'Esprit Moderne dans la peinture figurative : De l'iconographie moderniste au modernisme de conception », in *Léger et l'esprit moderne. Une alternative d'avant-garde à l'art non-objectif (1918-1931)*, *op. cit.*, p. 141). Au sujet de la pensée artistique d'Ozenfant qui « doit être plus largement considérée comme une pensée de l'être humain », voir aussi F. Ducros, *Ozenfant*, *op. cit.*, p. 70.

[3] « Il ne me déplaît pas de me sentir corps qui gravite ; cristal orienté par les forces ; esprit qui suit les fils impalpables et rigides de la structure du monde. J'aime à me sentir pigeon voyageur, flèche aimantée qui revient droit à sa tour. Pourtant j'aime avant tout la liberté. Or si j'ai une connaissance lucide de l'aimant qui m'attire, je puis aider son amour pour moi – et avoir ainsi l'impression de m'y soumettre de bonne volonté et librement... » *M*, p. 145.

jour quelques-uns des éléments essentiels à la compréhension des enjeux esthétiques et éthiques déployés dans la revue. Il s'agit de s'interroger ici sur les données de cette dimension esthétique et éthique en insistant sur l'importance de l'*œuvre* et de la création, voire d'une vie-œuvre. Cette double dimension débouche sur une réflexion engageant la question de la *justification* des actes, qui rejoint les *leitmotivs* de la justesse et de l'adéquation des actes aux désirs et de la réalité aux projets.

Cette réflexion nourrit en fait ce qu'Henri Focillon appellera des années plus tard, dans une lettre à Le Corbusier, une « poétique de l'action[4] » – poétique qui relie, par-delà les divergences et la spécificité des approches de l'activité artistique ou de l'individu, les positions des deux directeurs. Elle engage aussi, comme j'espère le montrer, une dimension esthétique et une pensée de l'invention que les aspects normatifs du purisme ont souvent occultées ou déformées. Trois points retiendront plus précisément mon attention : une vision de l'habitude comme « technique du corps » visant une maximisation de la capacité expressive; une réflexion sur l'objet trouvé qui conduit le purisme vers son autodépassement et les résonances rousseauistes présentes chez Ozenfant et, plus particulièrement, chez Le Corbusier. Ces trois points viennent compléter la discussion sur l'importance de l'expérience dans l'ensemble du projet de *L'Esprit nouveau* que j'ai déjà abordée dans la troisième partie de cette thèse. Ils servent ici à explorer les implications des deux notions qui, à mon avis, définissent l'art de vivre puriste : l'action et la vie-œuvre.

Au cœur de la « poétique de l'action » se trouve une conception de la vision active qui relie ces deux notions d'action et vie-œuvre. Cette poétique intervient, par le geste qu'elle appelle et qui la prolonge, dans la réorganisation du réel. Le rôle de la vision dans les activités

[4] La lettre [FLC B2-16-178], non datée, est reproduite dans Pierre Saddy (éd.), *Le Corbusier. Le Passé à Réaction poétique*, *op. cit.*, p. 235.

de Le Corbusier, qui a déclaré vers la fin de sa vie avoir toujours été un « visuel impénitent[5] », ne semble avoir plus besoin d'être souligné. En revenant ici sur quelques aspects du problème de la vue et de la vision – notamment l'importance de la perception visuelle comme conception, son insertion dans une théorie de l'action, son rôle dans la réorganisation du réel –, je me propose cependant de les resituer dans le projet global de la revue. Il deviendra ainsi évident que la théorie d'une vision active et productrice de réalité, qui articule tout le dispositif de *L'Esprit nouveau*, vise à changer les pratiques culturelles contemporaines afin que celles-ci correspondent à une conception dynamique et poétique de l'individu. Plusieurs articles d'Ozenfant et de Jean Epstein indiquent que cette problématique s'articule entre ce qui s'affirme comme une foi dans la perception sensible et ce qui s'annonce, en revanche, comme une crise de la perception, susceptible de provoquer un « malaise de la modernité[6] ». Enraciné dans un retour aux sens, mais menaçant d'engendrer une perte du concret et de sa saisie immédiate, le programme de *L'Esprit nouveau* s'inscrit en effet dans un discours ambivalent sur la modernité qui se manifeste aussi dans les positions des directeurs et des collaborateurs de la revue sur le rôle et l'importance des sciences.

Mais avant d'aborder la question de la vision et, à la fin, la problématique de la vie-œuvre, je me pencherai tout d'abord sur la mise en scène visuelle et le statut de l'objet dans la revue et sur la critique de l'art décoratif et du kitsch. Cette discussion fera apparaître les premiers éléments de l'idéologie de l'homme nouveau promue par la revue et de l'art de vivre auquel tend le purisme, au rang desquels une redéfinition de l'idée de l'intérieur et, par là, de l'intériorité.

---

[5] « Je suis et demeure un visuel impénitent. » *Mise au point*, Paris, Forces Vives, 1966, p. 20.

[6] Pour reprendre le titre d'un livre du philosophe Charles Taylor, *Le malaise dans la modernité*, tr. fr. par Charlotte Melançon, Eds. du Cerf, Coll. « Humanités », 1994.

1. LA REORGANISATION DU QUOTIDIEN

Des musées aux revues à travers les vitrines : bric-à-brac ou « ballet mécanique » ?

La nouvelle lisibilité du monde proposée par *L'Esprit nouveau* passe par une réorganisation radicale de l'univers des objets de la vie quotidienne :

> Notre vie moderne, toute celle de notre activité, à l'exception de celle de l'heure du tilleul et de la camomille, a créé ses objets : son costume, son stylo, son eversharp, sa machine à écrire, son appareil téléphonique, ses meubles de bureau admirables, les glaces de Saint-Gobain et les malles « Innovation », le rasoir Gillette et la pipe anglaise, le chapeau melon et la limousine, le paquebot et l'avion.
> Notre époque fixe chaque jour son style. Il est là sous nos yeux.
> Des yeux qui ne voient pas. (Le Corbusier-Saugnier, « Des yeux qui ne voient pas ... Les paquebots », *EN*, n° 8, mai 1921, pp. 848-849 ; *VA*, pp. 73, 78)

Au fil des numéros de *L'Esprit nouveau*, les photographies de ces nouveaux objets se multiplient (*ill.* 11, 12, 16, 17), justifiant la comparaison des pages de la revue avec les vitrines d'un grand magasin, dont l'étalage en changement permanent s'oppose à la présentation statique et passive des objets, propre aux musées traditionnels qui est ainsi mise en question[7]. Proche d'Ozenfant et de Le Corbusier, Fernand Léger identifiait, à l'instar des futuristes, le spectacle de la vie moderne à l'art des vitrines et de la rue transformée en une exposition permanente d'objets, ce qui lui inspira l'idée du film *Ballet mécanique* (1924) réalisé avec le photographe Dudley Murphy. *Ballet mécanique* renonce complètement à la continuité narrative et à l'idée même de sujet. « On avait déjà, les peintres, *détruit le sujet.* Comme dans les films d'avant-garde on allait détruire le scénario descriptif[8] », déclare Léger. Construit autour d'objets usuels et de fragments de figures comme les yeux ou la bouche, le film exploite la « valeur spectacle » des images projetées en répétition et à des vitesses différentes. De simple

---

[7] Le Corbusier, « Autres icônes. Les musées », *EN*, n° 20 (janv.-fév. 1924), s.p. ; *AIDA*, pp. 15-24.
[8] *Fonctions de la peinture*, Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1965, p. 166. *Retour à la raison* de Man Ray (1923), *Jeux des reflets et de la vitesse* de Henri Chomette (1924), ou *Filmstudie* de Hans Richter (1921-1923) s'inscrivent dans la même tendance. Sur la rue qui « se trouve habillé magistralement par les mille mains qui journellement font et défont ces jolies mises en scène qui s'appellent les magasins modernes », voir, dans le même volume, « La rue, objets, spectacles », pp. 68-69.

moyen, au service de l'intrigue, l'image devient ici le principal objet d'un film qui joue sur les effets calculés de répétition, de rythme et de mouvement.

Après le dernier numéro de la revue, où paraît une notice de Léger accompagnée d'une image extraite du film, devantures, cinéma et purisme se rencontrent de nouveau, lorsque Ozenfant consacre en 1928 quelques lignes à la « rénovation de l'étalage ». Il y reconnaît l'ordonnance et l'agencement géométrique propres au purisme, ainsi que les « scénarios imprévus » de Léger :

> À l'heure présente, les devantures des grands et des petits magasins sont plaisantes à voir. Une saine géométrie issue du Purisme et de Léger guide la composition ; elle fait jouer alertement à des robes, des chapeaux, ou de casseroles des scénarios imprévus qui se résolvent comme des équations. (*A*, p. 160)

Si la revue ne s'était pas lancée, quelques années plus tôt, dans une telle promotion de l'art de l'étalage et des vitrines, ce n'est pas faute d'avoir essayé. Les façades des boutiques étaient de plus considérées depuis peu comme un élément à part entière de l'urbanisme moderne, contribuant, avec les affiches, à l'élaboration d'un « art urbain »[9]. Une lettre de Le Corbusier adressée au magasin *Le Bon Marché* atteste que la rédaction avait demandé des documents photographiques pour présenter aux lecteurs de la revue la contribution à l'art décoratif des grands magasins, non pas seulement par leurs façades, mais aussi par leur organisation intérieure (bureaux, ateliers)[10]. En l'absence de tels matériaux, les directeurs se tournent, toujours sans succès, vers la compagnie d'ameublement « Au bûcheron », dont la revue loue les affiches publicitaires créées par le graphiste Cassandre[11].

---

[9] Cf. Tag Gronberg, *Designs of Modernity : Exhibiting the City in 1920's Paris*, Manchester University Press, 1998, ch. « *La boutique* and the face of modern Paris », pp. 53-79. Jeanneret consacre une page au récent et dynamique « art de présenter » dans son *Etude sur le mouvement décoratif en Allemagne* (1912), New York, Da Capo Press, 1968, pp. 45-46.

[10] [FLC A 1-7-184]

[11] Une coupure de presse sur la défense de l'affichage parisien [FLC A 1-7-185] accompagnée d'une note d'Ozenfant (« On pourrait faire quelque chose là-dessus qu'on ne nous ôte pas nos belles affiches ») témoigne de l'intérêt de la rédaction pour le sujet, partagé par Paul Dermée aussi. Avec Eugène Varmont, il signe en 1922 un livre intitulé *Les Affaires et l'affiche* (Dunod Ed.). Voir là-dessus Albert Halter, « Paul Dermée and the Poster

Malgré la division scrupuleuse qu'il dresse toujours entre art et non-art, Le Corbusier voit dans la rue avec ses vitrines et panneaux publicitaires le succédané du musée traditionnel : « L'art est partout dans la rue qui est le musée du présent et du passé. Il suffit de savoir le reconnaître et il devient superflu de vouloir en surajouter un autre. Où il manque gravement, *c'est chez l'individu* » (*ADA*, p. 189). Lorsqu'il ajoute « C'est chez l'individu qu'il faut porter l'art et pour cela il est utile de donner un jugement à l'individu », on comprend qu'à la place du musée traditionnel il met sa propre revue et les autres médias qui prennent la rue et ses vitrines comme modèle portant ainsi le coup de grâce à cette institution dépositaire du passé et inadaptée au présent. Aux objets qui défilent le long des pages de la revue revient donc le rôle que les musées échouent à remplir, celui d'instrument heuristique et critique de la formation de la conscience moderne :

> La formidable activité industrielle actuelle, dont on se préoccupe forcément beaucoup, met à chaque heure sous nos yeux, soit directement, *soit par l'entremise des journaux et des revues, des objets d'une nouveauté saisissante* et dont le pourquoi nous préoccupe, nous ravit et nous inquiète. *Tous ces objets de la vie moderne finissent par créer un certain état d'esprit moderne.* (*VA*, p. 233. Je souligne)

Depuis que Marie-Odile Briot a souligné le sens aigu des médias dont témoignait Le Corbusier, les recherches de Stanislaus von Moos et, plus particulièrement, celles de Beatriz Colomina ont mis en évidence l'importance de cette dimension dans la revue, en montrant l'influence des médias et des supports publicitaires (catalogues, brochures, cartes postales, guides de voyage) sur le montage visuel pratiqué par l'architecte et, plus généralement, sur sa production éditoriale et architecturale[12]. De la mise en page à l'architecture, c'est un même

---

in France in the 1920s : Jean d'Ylen as "Maitre de l'Affiche Moderne" », in *Journal of Design History*, vol. 5, n° 1 (1992), pp. 39-51.

[12] M.-O. Briot, « *L'Esprit nouveau*, son regard sur les sciences », *op. cit.* ; S. von Moos, « Dans l'antichambre du 'machine age' », *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, *op. cit.*, pp. 13-25 ; B. Colomina, « Architecture et publicité », art. cité ; *La publicité du privé. De Loos à Le Corbusier*, *op. cit.*, pp. 121-159, 169-181.

processus de création et de production intellectuelle et matérielle qui se déploie[13]. Ces recherches ainsi que les documents d'archives attestent que Le Corbusier était un avide collectionneur de catalogues industriels et de brochures publicitaires pour les automobiles Voisin, Peugeot, Citroën, Delage, les avion Farman, les mobiliers de bureau Or'mo, les valises Innovation, les classeurs Ronéo, les produits Hermès, les montres Oméga, ainsi que de catalogues de vente par correspondance de magasins comme la Samaritaine, le Printemps ou le Bon Marché. Il y découpait des images qu'il faisait publier dans la revue et négociait ensuite des contrats de publicité. Ces matériaux représentent la source d'une partie importante des illustrations de *L'Esprit nouveau*, à côté de reproductions d'œuvres d'art, anciennes ou contemporaines, et d'images tirées des livres de sciences naturelles.

Le contenu de cette revue d'art, dont le sous-titre annonce en janvier 1921 le passage de l'« esthétique » à l'« activité contemporaine », est ainsi traversé par le monde de la publicité, faisant co-habiter le grand art avec la culture de masse. Cet aspect a conduit Colomina à envisager la culture puriste comme « une "réflexion", à la fois dans le sens spéculaire et intellectuel du mot, sur la culture des nouveaux moyens de communication, le monde de la publicité et des mass médias[14] ». La mise en scène des objets n'est donc pas seulement censée exhiber la dimension matérielle et esthétique de la civilisation industrielle ou, au moyen de juxtapositions ingénieuses, ses affinités avec l'Antiquité grecque ; elle doit surtout rendre perceptibles les opérations mêmes – élaboration intellectuelle, recherche de standards, production de masse, diffusion, perception, usage – qui sont à l'œuvre dans le parcours de l'objet.

---

[13] Sur cet aspect, son inscription dans une longue tradition associant typographes et architectes, et la célèbre déclaration de Le Corbusier dans *Modulor* (1950) : « Le mot "architecture" couvre ici l'art de bâtir [aussi bien que] l'art typographique des journaux, des revues ou des livres », voir Catherine de Smet, *Vers une architecture du livre. Le Corbusier : édition et mise en pages 1912-1965*, *op. cit.*

[14] *La publicité du privé*, *op. cit.*, p. 136 ; « Architecture et publicité », art. cité, p. 140.

Tant pour ses contemporains que pour une partie de ses commentateurs actuels, la singularité de *L'Esprit nouveau* est due en effet au traitement et à la diversité de son illustration. En 1935, l'historien de l'art Elie Faure rappelait au sujet de cette revue « l'apparence singulière, chaotique à première vue, mais ordonnée avec tant de malice[15] ». Telle ne fut pourtant pas l'impression d'autres contemporains, plus réservés, voire hostiles, aux allures de prospectus publicitaire et d'entreprise commerciale de la revue. Ainsi, après un premier compte rendu bref et positif en décembre 1920, la revue *Action. Cahiers de philosophie et d'art* (1920-1922) dressait ce portrait de *L'Esprit nouveau* quelques mois plus tard :

> Tour le monde sait que chez Dufayel on peut acheter à la petite semaine, un piano mécanique, une bibliothèque genre renaissance, une machine agricole, un bureau américain fabriqué rue Saint-Antoine, une villa à la campagne, des ouvrages de vulgarisation. Dufayel n'a pas besoin pour cela d'avoir inventé le piano, raboté les planches du buffet, construit la machine, lu ce que contiennent les bouquins. Il suffit que d'autres y aient pensé, qu'il ait monté la boutique, et que la maison fasse des affaires[16].

Le pêle-mêle visuel de la revue obéit cependant à une logique précise, celle d'une modernité consistant, selon une définition proposée par Mark Wigley, en « la production de nouvelles formes de voir avant d'être la production de nouvelles formes[17] » et de contenus. Il suffit de comparer l'effet recherché par les montages visuels de la revue avec les modes de lectures auxquels invitent les magazines illustrés du début du siècle pour dégager quelques-uns des enjeux de cette logique visuelle de la modernité.

Montages visuels et modes de lecture

Entre 1898 et 1914 s'impose une nouvelle forme d'information différente du journal illustré par l'usage spécifique de la photographie, le magazine, phénomène qui conduit à

---

[15] Elie Faure, « La ville radieuse », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 11, 1935, pp. 1-2, cité dans Catherine de Smet, *Vers une architecture du livre*, *op. cit.*, p. 30.
[16] *Action*, n° 7 (mai 1921), p. 53.
[17] Traduit de Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses : The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, 1995, p. 31.

l'apparition de la nouvelle profession de directeur artistique, chargé de faire tenir ensemble l'art et l'information sur un support de diffusion de masse[18]. Le magazine se définit par ses fonctions auprès d'un lectorat qui cherche le divertissement sous une forme qui s'éloigne du mode de lecture traditionnel, et que *L'Esprit nouveau* va justement rejeter, malgré sa vocation encyclopédique qu'il partage avec ces magazines. Outre son inscription dans une temporalité différente, le traitement iconographique et le type de lecture que le magazine illustré suscite permettent de distinguer entre le journal, le magazine et la revue, indépendamment même du contenu qui varie en fonction du genre éditorial. Le journal se lit et se jette, vite remplacé par l'édition du lendemain, le magazine se feuillette, la revue se lit et se garde. L'usage différent de l'image photographique, qui l'emporte quantitativement sur l'écrit dans le magazine, entraîne une transformation du lecteur en spectateur. Le magazine illustré conjugue ainsi l'artistique et le documentaire, au croisement du spectacle et de l'information, dimension qui se voit progressivement renforcer par l'influence du cinéma. Les références cinématographiques sont visibles dans les magazines non seulement dans le traitement de l'information et de l'actualité, mais aussi au niveau visuel de la mise en page, qui relègue le destinataire à la jouissance passive du spectateur, invité soit à suivre une narration soit à se laisser surprendre par le spectacle. Souvent, comme dans *La Vie illustrée*, ou, de manière plus élaborée et plus dynamique dans *La vie au grand air*, les montages photographiques s'étalent sur la double-page, à la fois narration d'un événement, information et spectacle, évoluant vers une conception propre du photoreportage, loin de l'ambiguïté des frontières entre artistique et non-artistique caractéristique des journaux illustrés de la fin du XIX[e] siècle.

---

[18] *La Vie au grand air*, hebdomadaire illustré consacré aux événements sportifs, par exemple, nomme un directeur artistique dès 1899. Pour toutes les informations concernant l'histoire du magazine illustré, son lectorat et la mise en page de son illustration, cf. Thierry Gervais, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle d'information (1843-1914)*, thèse de doctorat, EHESS, 2007, ch. « L'invention du magazine. Les nouvelles formes de l'information (1898-1914) », pp. 358-471.

L'influence de l'animation propre à la bande dessinée et au cinéma est moins perceptible au niveau des illustrations proprement dites de *L'Esprit nouveau*, présentées le plus souvent de manière statique, mais plus évidente en revanche au niveau conceptuel de l'esthétique visuelle éditoriale et architecturale de Le Corbusier[19]. Elle est présente d'abord, dans la revue, par les nombreux articles sur le cinéma et par l'hommage qu'elle consacre en novembre 1921 au dessinateur suisse Rodolphe Töpffer (1799-1846)[20], investi par la rédaction dans le rôle de « précurseur du cinéma ». Selon Stanislaus von Moos, la définition du cinéma énoncée dans l'hommage à Töpffer éclaire la conception composite et éclatée de la revue : le cinéma, « peut, par le dessin animé, montrer les genèses les plus inattendues ; il peut, par des constructions géométriques successives, régler des virtualités impressionnantes, jusqu'ici inconcevables[21] ». À l'opposé des visées austères et simplificatrices du purisme pictural, mais pratiquant avec plus de liberté et d'éclectisme dans les discours une même logique combinatoire de formes et de objets, la revue serait ainsi en elle-même la scène animée de « genèses » et de « virtualités » appelées à naître.

Une différence de taille sépare cependant Ozenfant et Le Corbusier des directeurs artistiques des journaux et magazines illustrés : l'intérêt pour la séduction spectaculaire, pour la contemplation distante et distraite a disparu ici, remplacé par une approche plus agressive qui demande un autre type de réponse de la part du lecteur. Chargé des contrats publicitaires

---

[19] Là-dessus, cf. S. von Moos, « Voyages en zigzag », in *Le Corbusier Before le Corbusier*, op. cit., pp. 23-43 ; B. Colomina, *La publicité du privé*, *op. cit.*, surtout pp. 217-252 ; Judi Loach, « *De nouvelles formes naissent* : Le Corbusier and the bande dessinée », in *The Francophone Bande Dessinée*, 2005, Amsterdam/New York, Rodopi, pp. 51-71.

[20] Dans les premiers six numéros de l'*EN* le cinéma fait l'objet d'une rubrique constante, grâce notamment aux interventions de Louis Delluc, l'un des premiers critiques et théoriciens français de cinéma. Sa présence devient intermittente et moins cohérente à partir du n° 11-12 lorsqu'il refait surface à travers l'hommage à Töpffer. Auteur de sept albums de dessins qui connurent un grand succès dès leur publication à partir de 1833, Töpffer est aujourd'hui reconnu comme le créateur de la bande dessinée qu'il appelait, conscient de sa nouveauté promise à un bel avenir, la « littérature en estampes ».

[21] De Fayet [Le Corbusier et, probablement, Ozenfant], « Tœpffer précurseur du cinéma », n° 11-12 (nov. 1921), p. 1336. Le Corbusier aurait déclaré en 1911 dans une lettre à un ami pouvoir faire volontiers une thèse de doctorat sur Töpffer. Cf. S. von Moos, « Voyages en zigzag », art. cité.

de la revue, Le Corbusier s'inspire des techniques rhétoriques et persuasives de la publicité pour rendre l'impact de la revue plus efficace auprès des gens qui cherchent dans l'information, même inconsciemment, le moyen en vue d'une action, tantôt clients, tantôt agents, selon l'audience à laquelle les discours de Le Corbusier s'adressent. *L'Esprit nouveau*, peut-on lire dans une brochure envoyée aux industriels dont il espère obtenir des contrats de publicité, « est lu au calme. Vous surprenez votre Client au calme, loin des affaires, et il vous écoutera parce qu'il ne sait pas que vous allez le solliciter[22] ». En s'éloignant de la presse illustrée du XIX[e] siècle, dont le développement a été mis en rapport avec l'intérêt croissant pour le boulevard[23], *L'Esprit nouveau* se démarque aussi du type de lecteur formé par cette presse, double passif du flâneur qui déambule dans le boulevard et du badaud qui se laisse griser par les vitrines ou happer par les foules au moindre vent d'un fait divers. Les directeurs de la revue rompent avec ce type de public formé par la presse de masse en général et par les magazines illustrés en particulier « défini par des sensations, des passions et de la curiosité : un public comme la foule dans la rue[24] » qui n'a plus rien à voir avec le public abstrait représenté par l'opinion publique du XVIII[e] siècle.

Un rapport étroit, basé sur la fascination devant cette forme de divertissement urbain qu'est « l'art de présenter » au service du circuit économique et, plus largement, devant la mise en scène de la réalité en tant que spectacle, s'établit ainsi entre les devantures et les artistes-décorateurs qui s'en occupent[25], les magazines illustrés et leurs directeurs artistiques[26],

---

[22] [FLC A2-15-67] Couverture reproduite dans B. Colomina, *La publicité du privé*, p. 151.

[23] Tom Gretton, « Différence et compétition. L'imitation et la reproduction des œuvres d'art dans un journal illustré du XIXe siècle », in George Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, pp. 105-143, cité dans Thierry Gervais, *L'illustration photographique*, *op. cit.*, p. 384.

[24] Traduit de Gregory Shaya, « The *Flâneur*, the *Badaud*, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910 », in *The American Historical Review*, vol. 109, n° 1 (fév. 2004), [en ligne], http://www.historycooperative.org/journals/ahr/109.1/shaya.html, consulté le 20 juillet 2009.

[25] Jeanneret note en 1912 : « Attirer le client par la séduction du confort, du luxe, de la beauté, ouvrir les portes toutes grandes à une foule qui s'engouffre, étaler surabondamment les belles matières, les mettre pour ainsi dire dans les mains du badaud pour qu'il en reçoive une impression physique, un contact sensuel, le griser et le

et la revue co-dirigée par un architecte en quête d'auto-promotion. Face à une civilisation dont Ozenfant, Le Corbusier, Jean Epstein soulignent la dimension « optique », le lecteur de la revue est invité cependant à s'émanciper du spectacle ahurissant et clignotant des images publicitaires, à s'abstraire du monde chaotique d'images éphémères qui inondent les rues. L'affiche, affirment les directeurs de la revue qui reprennent le « ceci tua cela » de Victor Hugo, est l'équivalent de la fresque médiévale en tant que nouveau prétexte à histoire et à spectacle et rend impossibles la distance et l'attitude critiques :

> La fresque turbulente va là où il y a tumulte, secousse, violence ; la fresque est dans la rue où elle clame des histoires. L'affiche est la fresque moderne, et elle a sa place. Elle ne dure pas cinq siècles, elle passe en deux semaines et elle est remplacée.
> Elle est ce qu'un orateur est à un penseur, ce qu'une harangue est à un bon livre.
> Élément violent, la violence ne peut être que de courte durée. [...]
> Ne hurlons pas la fresque dans les appartements ou dans les lieux publics où doit régner la dignité puisque nous sommes arrivés à apprécier l'éloquence muette de la proportion. (« Fresque », *EN*, n° 19, déc. 1923, s.p.)

De fait, plusieurs modes de lecture sont visés par la revue, qui sont autant de modes d'engagement dans la culture du quotidien et dans la culture au sens plus large. Ces modes vont de l'animation cinématique qui transforme la revue elle-même en « ballet mécanique » jusqu'au regard critique et typologique qui vient doubler le penser-classer illustré par la typographie conventionnelle, les photos de meubles de rangement et de tiroirs[27] (*ill.* 11, 12), en passant par l'emphase pédagogique que dégagent les juxtapositions du « mauvais » art et

---

tenter, – c'est là la nouvelle tactique du marchand. [...] J'ai vu l'hiver dernier à Berlin des devantures qu'on ne se lassait de contempler et j'ai appris que chez Wertheim, c'est Madame X., artiste peintre, qui, chaque semaine à peu près, crée une nouvelle harmonie. » *Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, *op. cit.*, p. 45.

[26] Le rapport entre la culture médiatique et les passages, « grand poème de l'étalage » (Balzac repris par Benjamin) qui suscite dès le début du XIX[e] l'intérêt qui se déplacera un siècle plus tard, avec d'autres enjeux, sur les façades des boutiques, a déjà fait l'objet d'une littérature impressionnante dans les domaines des *visual studies* et des *media studies*. Pour une analyse de ce rapport centrée sur une lecture du postmodernisme défini par la mobilité virtuelle, on pourra consulter Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1992.

[27] Sur cet aspect, voir les commentaires de Gladys Fabre, « L'Esprit Moderne dans la peinture figurative : De l'iconographie moderniste au modernisme de conception », in *Léger et l'esprit moderne*, *op. cit.*, pp. 108-109, et ceux de Colomina, *La publicité du privé*, *op. cit.*, pp. 169-174.

du « bon » art (*ill.* 9). Les fichiers de classement Ronéo, par exemple, « montreront qu'au XX[e] siècle nous avons appris à classer » (*EN*, n° 20 ; *ADA*, p. 17).

Un modèle encyclopédique

L'impact visuel est ici savamment orchestré selon des stratégies publicitaires qui font qu'une même image peut apparaître à la fois dans le texte et dans les pages de publicité, mais aussi en suivant une logique des rapports qui est transposée de la théorie architecturale à l'espace de l'imprimé. Cette logique des rapports définit en fait une circulation productive entre l'espace de l'imprimé et celui de l'architecture. Il arrive ainsi que les commentateurs reconnaissent dans certains aspects formels et visuels des villas de Le Corbusier des réminiscences de photos de paquebots ou d'ailes d'avion publiées dans *L'Esprit nouveau* ou qu'ils établissent des analogies entre les plans dessinés de certains projets plus tardifs et l'emboîtement des formes dans les peintures puristes reproduites dans la revue (*ill.* 5).

De tels rapprochements sont d'abord rendus possibles par l'esthétique des rapports qui parcourt la revue, ce qui n'est pas sans rappeler le principe du « dictionnaire raisonné », à la fois nomenclature des objets et articulation des éléments de l'univers, qu'est l'*Encyclopédie*. Selon Barthes, l'Encyclopédie « pratique une certaine philosophie de l'objet : c'est-à-dire qu'elle réfléchit sur son être, opère à la fois un recensement et une définition[28] », en même temps qu'elle offre le spectacle d'une vérité suspendue entre le vécu et l'intelligible, dans le sens où l'objet exhibe non seulement le travail qu'a subi la matière, mais aussi le fonctionnement même de l'esprit qui l'a pensé. Aucune planche n'est ainsi simplement démonstrative ; ce qu'elle montre suscite immédiatement une interrogation d'ordre poétique

[28] « Les planches de l'Encyclopédie », *op. cit.*, p. 89 et suiv.

et philosophique[29]. La photographie du mécanisme horloger de la Cathédrale de Strasbourg (n° 9) censée illustrer comment la mécanique de l'esprit est reliée aux rouages de l'univers (*ill.* 6) démontre qu'il y a plusieurs choses en commun entre le monde de *L'Esprit nouveau* et celui de l'*Encyclopédie*, d'où le mal, qu'il soit angoisse existentielle, fracture épistémique ou conflit social, semble exclu[30]. Analysant les injonctions à l'ordre et à la classification de la revue, ses appels à la mesure et à la logique, Kenneth Silver propose, par exemple, de lire dans le discours puriste la tentative de modeler une société organique dans laquelle le collectif l'emporte sur l'individuel[31]. Dans le cas de l'*Encyclopédie* et de *L'Esprit nouveau*, c'est plutôt la pensée des/par rapports (associés, dans certaines interprétations, à un penchant excessif des puristes pour les accords et les ressemblances familières qui fonderaient l'universel), qui rend impossible ce que Barthes appelle la « poésie anarchique[32] » venant troubler l'intelligibilité supposée de l'univers. Nous verrons plus loin cependant que le monde de la revue n'est pas aussi étanche au mal que celui de l'*Encyclopédie* et que cela est justement relié à un statut différent des *mains* – ces gardiennes du monde sans peur, selon Barthes – et du tactile supplanté par le visible.

D'autre part, on n'a pas manqué de relever l'ambiguïté des planches de l'*Encyclopédie* qui jouent d'une fausse évidence de l'objet, proche de la dynamique à l'œuvre dans l'image publicitaire contemporaine. Intrigué par l'image de la machine arithmétique nommée pascaline (du nom de Pascal qui l'inventa), qui, malgré sa clarté et « l'illusion d'une proximité technique, d'un savoir technique » qu'elle transmet, ne fournit pas la clé de ce qu'elle fait voir et en rend par conséquent difficile la compréhension, Jean-Pierre Cléro note :

---

[29] *Id.*

[30] « [...] ce qui frappe dans toute l'*Encyclopédie* (et singulièrement dans ses images), c'est qu'elle propose *un monde sans peur* [...]. » *Id.*, p. 94.

[31] K. E. Silver, *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.*, pp. 320-336.

[32] « Les planches de l'Encyclopédie », *op. cit.*, p. 101.

> La dynamique rendue à l'image par l'*Encyclopédie* paraît se communiquer à la machine elle-même, mais on pourrait se demander si, par la simplification que la représentation fait subir aux matériaux, comme si la machine était faite d'un seul et même métal, par l'impression d'exactitude qu'elle donne, alors qu'on serait bien incapable de fournir, à partir de la figure, la véritable mesure des pièces et leurs éloignement réciproque, ce n'est pas plutôt l'idéologie d'une raison conquérante qui est à l'œuvre, en tant qu'elle fantasme les moyens de bâtir les instruments de sa domination sur le monde et du bonheur des hommes. L'*Encyclopédie* a des interlocuteurs qu'il faut convaincre ; si l'image les désigne silencieusement, sourdement, par la finesse et la subtilité de son trait, le texte est plus disert : « Cet endroit de notre Dictionnaire ressemblera à beaucoup d'autres, qui ne sont destinés qu'à ceux qui ont quelque habitude de s'appliquer. » (E, 1, 681) Il s'agit de comprendre mathématiquement le fonctionnement. Mais de la compréhension qu'on croit avoir en voyant la planche à la compréhension technique, il y a un pas énorme[33].

L'*Encyclopédie* anticipe ainsi sur quelques-uns des paradoxes du *machine age*, phénomène que la lecture faite par Theodor Adorno et Max Horkheimer de la philosophie des Lumières et de son rôle dans la domination technocratique du XX^e^ siècle a déjà mis en évidence. Du reste, l'héritage des encyclopédistes est clairement revendiqué dans la revue :

> Le cycle actuel commence avec la longue incubation que prépara l'œuvre des Encyclopédistes, laquelle rendit possible le développement scientifique au XIX^e^ siècle. La révolution du machinisme qui en fut la conséquence, provoque l'éclosion d'un goût violent des choses de la géométrie et de ses dérivés. (Ozenfant et Jeanneret, « L'angle droit », *EN*, n° 18, nov. 1923, s.p. ; *PM*, pp. 151-152)

Les défenseurs du *machine age* idéalisent également la machine, sans pouvoir toujours expliquer en quoi elle peut résoudre tous les problèmes de la société. Ces paradoxes – ce même « statut inquiet de l'objet[34] » disséminé à travers les reproductions médiatiques et support d'une apologie de la raison, cette même dimension propagandiste axée sur l'enseignement de l'idéologie – sont souvent à l'œuvre dans la revue d'Ozenfant et de Le Corbusier. « L'art d'imitation est distancé par la photographie et le cinéma. La presse, le livre agissent plus efficacement que l'art à des fins religieuses, moralisatrices ou politiques », écrivent-ils (*PM*, p. [i]). C'est ce qui explique, en partie, l'effet de transparence et d'opacité

---

[33] Jean-Pierre Cléro, « Le rapport de l'image et du texte dans l'*Encyclopédie* », *La Philosophie en images: le projet des Lumières à travers les planches de l'*« Encyclopédie », *Lez Valenciennes* n° 34, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, p. 101 (et p. 104, n. 17, pour la référence à l'image publicitaire).

[34] B. Colomina, *La publicité du privé*, *op. cit.*, p. 139. Certaines planches de l'*Encyclopédie* sont des *ready-mades* avant la lettre : de nombreux emprunts d'images à des recueils ou à des albums préexistants ont pu être attestés ; voir *La Philosophie en images*, *op. cit.*, p. 11.

que le discours visuel de la revue a sur ses lecteurs, selon qu'il s'agit d'Elie Faure ou des animateurs de la revue *Action.*

La force du slogan « architecture ou révolution » (*VA*, p. 225) découle d'un même problème, qui est de croire qu'il suffit d'exhiber à satiété les images d'une architecture utilitaire et de vanter les mérites de celle-ci pour que le public s'en persuade et l'adopte. Tout comme l'*Encyclopédie*, la revue a des interlocuteurs privilégiés qu'il faut convaincre : les industriels, les banquiers, les détenteurs du pouvoir économique. On sait que Le Corbusier se servait en effet de la revue pour faire la promotion de son propre travail et s'associer aux projets de ces derniers. Certains lecteurs devinrent par la suite ses clients.

La revue musée

Cependant, et en vertu justement des transformations que le développement des mass médias a apportées dans la conceptualisation de la culture et dans la perception du monde au début du XX[e] siècle, qui fait que désormais « tout nous est connu[35] », on peut se demander si Le Corbusier n'était pas conscient de l'insuffisance du seul impact visuel sur l'esprit de ses lecteurs et du hiatus inévitable entre ce que l'image montre et ce que l'objet de l'image fait. Les élites avaient beau comprendre le message de la revue, il fallait aussi qu'elles soient suivies par les lecteurs moins avertis. Les nombreuses images d'engins industriels (turbines électriques, ventilateurs, etc.) associées aux discours souvent elliptiques de l'architecte semblent suggérer le contraire, alors que sa définition de « l'honnête musée ethnographique » qui enseignerait sur l'origine et la destination des objets exposés (*EN*, n° 19 ; *ADA*, p. 22) confirment plutôt cette idée. De ce point de vue, le projet de la revue ne

[35] « Le développement fabuleux du livre, de l'impression, l'étiquetage de toute la dernière période archéologique nous ont bourré le crâne, nous ont éblouis. Nous sommes dans cette situation entièrement neuve : *Tout nous est connu.* [...] L'âge de la documentation est le nôtre. » Le Corbusier, « Autres icônes : les musées », *EN*, n° 20 (janv.-fév. 1924), s.p. ; *ADA*, p. 23. Voir aussi B. Colomina, *La publicité du privé*, *op. cit.*, pp. 136-139.

pouvait culminer autrement que par le Pavillon de l'Esprit nouveau construit pour l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925. De la publicité, en passant par les vitrines et les pages de la revue, les objets (rangements, vases, chaises Thonet, etc.) sont venus meubler « la machine à habiter » devenue réalité et en illustrer le fonctionnement exemplaire. Annoncé par le musée virtuel qu'est la revue, le Pavillon est le vrai musée, habitable, de la modernité.

Quelques documents d'archives éclairent cette conception de la revue comme musée virtuel, telle cette coupure de presse intitulée « Une exposition dans une malle » au sujet du « Salon du goût français » qui eut lieu à Paris en 1921 :

> Les industries d'art y grouperont leurs meilleures productions : décoration, ferronnerie, reliure, verrerie, bronze, ameublements, porcelaines, cristaux, céramiques, carrosserie, décoration intérieure de paquebots, tissus d'ameublement, antiquités, bijouterie-joaillerie-orfèvrerie, articles de voyage, passementerie, éventails, ombrelles, postiches, ivoire et écaille, bonneterie, lingerie, fourrures et couture.
> On évoque, à lire une pareille énumération, la joie artistique que procurent ces mille accessoires de la vie civilisée, le bien-être sensuel de l'individu raffiné parmi le « confort moderne ». Bonheur intime du « home » agréablement installé, fête des yeux et du toucher parmi l'ordre et l'harmonie, triomphe, en un mot, *du goût français*. [FLC A 1-7-402]

Sa propre expérience en tant que décorateur d'intérieur avant son arrivée à Paris en 1917 fait que Le Corbusier s'intéresse à ce type d'événement. On peut supposer cependant que c'est moins le confort moderne venté par l'exposition qui l'intéresse ; bientôt, en effet, il en critiquera âprement la conception basée sur l'idée des « industries d'art ». C'est moins le contenu de l'exposition qui attire son attention que le principe de son étalage : « les milles accessoires de la vie civilisée » défilent devant les yeux non pas au moyen d'objets réels, mais par des clichés selon le procédé inventé par Lumière. L'originalité de cette exposition est qu'elle tient donc dans une malle : « ce procédé permettra aux visiteurs de contempler des "intérieurs" comme on n'a jamais l'occasion d'en voir ». L'exposition dans une malle n'a fait que renforcer l'idée que les directeurs de la revue avaient sur leur publication comme instrument de propagande pour l'élaboration d'un goût moderne. On y retrouve le même

principe du « tout par clichés » et de l'exposition comme opération médiatique par excellence. De ce fait, la revue entretient des relations ambiguës avec la publicité – tantôt honnie, tantôt louée dans les affiches, et disséminée dans ses pages.

Le pittoresque quotidien : fauteuils, chapeaux

Nous l'avons déjà vu, *L'Esprit nouveau* prend des distances par rapport à l'actualité immédiate ciblée par les magazines illustrés[36] et construit un autre type de public, tout en recourant à des procédés d'illustration et de mise en page inspirés par la photographie et le cinéma. La revue rappelle encore, comme Catherine de Smet le fait remarquer, « la tradition éditoriale du "magasin pittoresque", qui juxtapose des images hétéroclites et privilégie le pêle-même, selon une référence métaphorique à l'espace architectural du "bazar"[37] ». Cette référence n'est en rien innocente. Elle sert plutôt, à l'inverse des revues surréalistes où elle est aussi cultivée mais en rapport direct à la culture des passages, à déjouer les effets des fantasmagories sur l'imagination.

Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer le traitement que subit chez les puristes et chez les surréalistes le même matériel composé d'images *ready-made*, puisé dans des journaux comme *La Nature*, *L'Illustré* ou dans des catalogues publicitaires – à l'instar de l'image du fauteuil utilisée par Max Ernst dans son premier roman-collage, *La femme 100 têtes* (1929), tirée d'un prospectus de la maison Dupont dont un exemplaire figure dans les archives de Le Corbusier[38] (*ill.* 13, 14). Détournée de son contexte d'origine, « la machine à s'asseoir » devient dans le collage d'Ernst machine à fantasmes, prise dans le jeu de

[36] Cette distinction est nettement affirmée dans la revue *Plans* à laquelle Le Corbusier collabore dans les années trente : « Une revue est un outil. Recueillir au hasard de l'actualité des articles intéressants sur des sujets dispersés est affaire de magazine. [...] Une revue est un instrument : elle a une nécessité, un but, un plan. Elle se situe dans le temps et dans l'espace. » *Plans*, n° 1 (janv. 1931).

[37] *Vers une architecture du livre*, *op. cit.*, p. 31.

[38] S. Von Moos, « Dans l'antichambre du "machine age" », art. cité, p. 23.

contradiction entre le titre, « Le repos spirituel », et l'image dont le choc des éléments hétérogènes rassemblés soigneusement dans un même cadre décrit l'activité explosive et jouissive des pulsions subliminales. Le titre même de l'album annonce le principe d'illusion qui le traverse : la femme – et de quelle femme s'agit-il d'abord ? – a-t-elle *100* têtes ou est-elle *sans* tête ? Serait-ce une femme plutôt de *seins*, et non de cœur, plutôt que de tête ? Il semble qu'un trouble à la fois aphasique et agnosique[39] soit venu jeter le désordre dans les pages flottantes de l'encyclopédie médiatique moderne (l'ensemble de la production imprimée qui constitue la source de l'album et de *L'Esprit nouveau*, dans lequel la raison vient ici se noyer) et que tout désormais ne soit plus si connu ni si transparent et facilement communicable ni cohérent, comme tendent en revanche à penser Ozenfant et Le Corbusier. Max Ernst note à ce propos :

> *QUELLE EST LA PLUS NOBLE CONQUÊTE DU COLLAGE ?* C'est l'irrationnel. C'est l'irruption magistrale de l'irrationnel dans tous les domaines de l'art, de la poésie, de la science, dans la mode, dans la vie privée des individus, dans la vie publique des peuples. Qui dit collage, dit irrationnel. Le collage s'est introduit sournoisement dans nos objets usuels[40].

Un autre exemple bien connu, surtout par la lecture qu'en a faite Rosalind Krauss dans *The Optical Unconscious*[41], est celui des chapeaux, objets emblématiques chez les puristes, chez Fernand Léger, mais aussi chez les surréalistes, plus particulièrement dans l'œuvre de

---

[39] À partir de la fin des années 1870, on commence à étudier dans le nouveau domaine des pathologies du langage et de la perception, en même temps que l'aphasie linguistique, l'agnosie visuelle. « Agnosia was one of the primary *asymbolias* or impairments of a hypothetical symbolic function. Essentially it described a purely visual awareness of an object, a failure of recognition, a condition in which visual information was experience with a kind of primal strangeness. As seen through the frame of the 1920s clinical work of Kurt Goldstein, agnosia was when the objects within a perceptual field ceased to be integrated into a practical or pragmatic plasticity, with intentional or lived coordinates. » J. Crary, « Unbinding Vision », *October*, vol. 68 (printemps 1994), p. 32.

[40] « Au-delà de la peinture », *Ecritures*, Gallimard, 1970, p. 264.

[41] Cambridge/Londres, MIT Press, 1993. Inspirée par la notion benjaminienne d'inconscient optique, Krauss propose une lecture de l'esthétique surréaliste en termes de pulsions inconscientes et forces disruptives occultées par l'hégémonie du modernisme formaliste (Roger Fry, Mondrian, le purisme, Clement Greenberg), plus préoccupé par la définition d'une vision pure, absolue, statique. La notion d'« informe » de Bataille et le surréalisme lui permettent ainsi de proposer une histoire alternative de l'art moderne, centrée sur l'opération de l'informe, pulsation essentiellement transgressive et antilogique. Sa lecture a été critiquée pour ses tendances paradigmatiques et exclusivistes, qui contredisent l'idée même d'« informe » qu'elle essaye de définir et qui est censée échapper à la logique binaire et hiérarchisante sur laquelle reposent les catégories du modernisme formaliste.

Man Ray et, dans une optique différente, dans celle de René Magritte. Dans le collage *C'est le chapeau qui fait l'homme* (1920), Max Ernst joue sur le sens du lieu commun en exploitant les allusions sexuelles d'une danse, autrement mécanique, de chapeaux empilés les uns sur les autres, d'objets associés par Freud au désir refoulé. Au lieu de s'effacer, serviteurs anonymes, le fauteuil et le chapeau melon court-circuitent l'univers des gestes quotidiens et répétitifs et en montrent un envers absent dans l'espace visuel de *L'Esprit nouveau.* Ces « nouveaux fantômes » que sont les collages pour Aragon subvertissent la notion même de réel et le cadre des conventions qu'elle fonde pour y introduire le « merveilleux » ou la « surréalité », seules manifestations dignes, selon lui, de la liberté humaine :

> Ce monde déjà se lézarde, il a en lui quelque principe de négation ignoré, il craque. Suivez la fumée qui s'élève, le coup de fouet des spectres au milieu de l'univers bourgeois. Un éclair est couvé sous les chapeaux melon. Il y a vraiment de la diablerie dans l'air[42].

Or, le chapeau fait partie des accessoires de l'individu moderne qui, chez Adolf Loos comme chez les directeurs de *L'Esprit nouveau*, se tourne vers le style contemporain, c'est-à-dire vers les objets industriels épurés et anonymes. « Modernes sont nos voitures, nos verres, nos instruments d'optiques, nos parapluies et nos cannes, nos malles et notre sellerie, nos étuis à cigarettes en argent et nos objets de joaillerie, nos bijoux et nos habits[43] », écrit Loos en 1908 dans un article critique à l'adresse du Werkbund, dont Le Corbusier reprendra les arguments dans ses propres diatribes contre l'art décoratif. Le chapeau fonctionne en plus comme repère au sein d'une partie de l'avant-garde à travers notamment les figures de Chaplin – une marionnette Charlot nous salue d'un coup de chapeau dans l'ouverture de *Ballet mécanique* – et de Lénine :

> Lénine est assis à la Rotonde sur une chaise cannée ; il a payé son café vingt centimes, pourboire un sou. Il a bu dans une petite tasse de porcelaine blanche. Il a un chapeau melon,

---

[42] « La Peinture au défi » (1930), dans *Les Collages*, Hermann, 1965, p. 41.

[43] « Les superflus. Le Werkbund allemand » (1908), in *« Ornement et crime » et autres textes*, tr. de l'allemand et présenté par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Rivages, Coll. « Petite Bibliothèque », 2003, p. 68.

> un col brillant et lisse. Il écrit pendant des heures sur des feuilles de papiers à machine. Son encrier est lisse et rond, en verre de bouteille.
> Il s'apprête à gouverner cent millions d'hommes. (Le Corbusier, « Iconologie, iconolâtres, iconoclastes », *EN*, n° 19, déc. 1923, s.p. ; *ADA*, p. 8)

Ailleurs, une photo, tirée le plus probablement d'un journal comme *L'Illustré*, nous montre l'entomologiste Jean-Henri Fabre, le visage à moitié caché sous son chapeau, absorbé dans le travail (*EN*, n° 28 ; *ADA*, p. 139). Le Corbusier lui-même adopte l'uniforme. Reyner Banham écrit à ce propos :

> By 1926, [...] he had become something of an established figure in the world of Paris architecture. [...] he had some half dozen schemes completed or in construction, and even his personal appearance was a subject of comment, for he endeavoured to present himself as an *homme-type* of the age, in the dark clothes, bowler hat, pipe and bow tie of an engineer[44].

Le chapeau devient ici l'équivalent moderne du tonneau de Diogène, philosophe invoqué par Ozenfant et Le Corbusier en tant que précurseur de l'homme nouveau ou de « l'homme nu », qui a renoncé à l'accessoire pour se concentrer sur l'essentiel, c'est-à-dire sur la quête de son « esprit de vérité[45] ». En tant que signe d'appartenance à l'espace social de l'action et du travail, le chapeau présuppose aussi, comme son double positif, le temps de la retraite solitaire, l'engagement sur le plan de l'action et la méditation étant les deux modes alternants de la vie de l'homme d'élite, à la fois producteur et « poète », auquel s'adresse la revue. Pour Adolf Loos, qui distingue la façade dépouillée de la maison de l'intérieur richement décoré, le chapeau ne concerne que l'uniformisation des apparences extérieures – premièrement visibles mais, en réalité, « problème de second plan », assure Le Corbusier (*ADA*, p. 77). Loos joue sur l'opacité de la façade, traitée comme masque[46], alors que Le

---

[44] *Theory and Design in the First Machine Age*, *op. cit.*, p. 247.

[45] « Cet esprit de vérité c'est la force d'un homme. [...] Diogène était un "cynique". Le mot désigne l'arrogance, mais il implique une volonté totale, entière. C'est cet *entier* qui est beau. » (*ADA*, pp. 182-183) Chez Ozenfant, purisme et architecture pure riment avec « diogénisme » et « vacuum-cleaning ». Ce sont les mots qu'il utilise pour qualifier son évolution à partir de 1918 lorsqu'il applique dans son propre style de vie les principes de l'épurement ascétique par « un besoin presque angoissant de recommencement, d'essentiel, même de dépouillement » (*M*, p. 103).

[46] La façace et le vêtement uniforme sont traités comme masques d'un intérieur riche, fort, original. Voir, par exemple, « Eloge du présent » (1918), in *« Ornement et crime » et autres textes*, *op. cit.*, pp. 216-221.

Corbusier, et à travers lui *L'Esprit nouveau*, tend à promouvoir la transparence de la surface. Cependant, pour les deux, comme nous allons le voir plus loin, c'est à un autre niveau, qui ne tient pas à l'uniformisation des signes extérieurs, que l'individu se distingue.

Le réalisme de l'objet contre l'objet surréaliste

La série d'articles intitulés « Des yeux qui ne voient pas… », qui attire l'attention sur les symboles de la modernité louée dans la revue, les avions, les autos et les paquebots, est dirigée contre les contemporains hostiles au progrès, au rang desquels les futurs surréalistes. Ce n'est cependant qu'en 1925 que Le Corbusier critique ouvertement le statut de l'objet dans le surréalisme :

> Si les nouveaux "Surréalistes" (anciens dadaïstes) prétendent s'élever au-dessus des brutalités de l'objet et ne vouloir être attentifs qu'aux rapports qui peuvent s'établir dans l'imperceptible du rêve le plus distant de notre conscient, néanmoins ils tiennent à être comme des antennes de T. S. F. et par là élèvent à leur palier la T. S. F. que par ailleurs ils feignent d'admettre comme étant de la plus plate banalité, de la plus insignifiante réalité. Et les rapports suprêmement élégants de leurs métaphores – pour qui n'est pas si « haut rêveur » – s'appuient toutefois très apparemment à des termes qui sont résultat du bel et bon effort conscient, têtu, logique, vérifié par les suffisantes mathématiques et géométrie, – absolu suffisant de l'acier poli, exactitude suffisante du fonctionnement des mécanique, etc. [...] Les poètes donc du Surréalisme [...] ne peuvent appuyer leur poétique que sur ce réalisme qui est le fruit magnifique de l'époque machiniste et dont nous sommes si peu blasés qu'eux mêmes y accrochent l'écheveau de leurs rêves. (*ADA*, pp. 189-190)

Reprenant ici l'un des préceptes de la « beauté rationnelle » définie par Paul Souriau au début du siècle[47], Le Corbusier s'érige en défenseur du réalisme de l'objet, injustement ignoré, selon lui, par les surréalistes qui opèrent un brouillage déstabilisateur de la réalité et une déréalisation de l'objet par leurs récits de rêves. Le purisme rejoint le mouvement de

[47] « La poésie n'est pas seulement dans le clair de lune et dans les chants d'oiseaux ; elle est, si nous savons l'y mettre d'abord et l'y voir ensuite, dans l'objet le plus familier, le plus usuel, humble compagnon d'existence auquel on s'attache sans y penser. » (Paul Souriau, *La beauté rationnelle*, Félix Alcan, 1904, p. 201) Sur les rapports entre l'esthétique de Souriau et le purisme, voir plus loin la section « De l'"esthétique rationnelle" de Paul Souriau à la "technique du bonheur" puriste », pp. 383-397.

« revendication du concret[48] » et de la matérialité des objets auquel ont contribué le cubisme (par le tableau-objet), le futurisme (par « l'obsession lyrique de la matière[49] » chantée par Marinetti), les *ready-mades* de Duchamp et le surréalisme (par l'effet inverse de subversion et de dépaysement de l'objet), sans pourtant faire fi, comme la plupart de ses compagnons avant-gardistes, de la dimension utilitaire et pratique de l'objet :

> Cette époque machiniste produit l'objet réaliste détenteur de haute poésie. Cet objet réaliste est l'objet que nous estimons bon, que nous aimons tant, avec lequel nous voudrions tant vivre, que notre désir ajoute à son efficacité le grade supérieur de beauté ! *L'objet réaliste efficace est beau.* Telle est la conclusion sommaire de l'esprit qui s'est forgé dans les labeurs de l'époque.
> Ainsi donc, révision de notre beau, nécessité de reconnaître notre beau. (*ADA*, p. 190)

Fernand Léger insiste lui aussi sur ce changement des goûts, sur l'ennoblissement de l'ordinaire et sur la transformation conséquente du savoir-vivre :

> il n'y a pas de Beau catalogué, hiérarchisé [...]. Le Beau est partout, dans l'ordre de vos casseroles, sur le mur blanc de votre cuisine, plus peut-être que dans votre salon XVIII^e^ siècle ou dans les musées officiels[50].

Autour de l'objet utilitaire s'articulent ainsi plusieurs idées – et polémiques avec les avant-gardes contemporaines du purisme – qui engagent non seulement son statut, son potentiel poétique et une conception spécifique de l'ordinaire et du style contemporain, mais aussi une conception de l'individu, du fonctionnement de ses facultés et du rapport entre intériorité et extériorité. La campagne menée en faveur de la « machine à habiter » cache en effet un discours plus complexe que ne le laisse penser cette simple confrontation entre purisme et surréalisme, discours où l'individu et sa capacité consciente d'invention sont en cause. Le discours visuel inspiré par la publicité et les vitrines, la « révision du beau » opérée

---

[48] Maryvonne Perrot, « Cubisme, futurisme, surréalisme : les vicissitudes du sujet dans l'art », *Philosophie de l'art*, ouvr. dir. par Roland Quillot, Ellipses, 1998, p. 77-89.
[49] « Manifeste technique de la littérature futuriste » (1912), in Giovanni Lista (éd.), *Futurisme : manifestes, proclamations, documents*, *op. cit.*, p. 135.
[50] *Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, p. 52. Au sujet des rapports entre Léger et les puristes, cf. *Léger et l'esprit moderne*, *op. cit.* ; Ch. Green, « Léger and l'Esprit Nouveau 1912-1928 », in *Léger and Purist Paris*, cat. exp., Londres, Tate Gallery, 1970, pp. 25-82 ; Ch. Green, *Léger and the Avant-Garde*, Londres, Tate Gallery, 1976.

par les objets, le lait de chaux et sa « morale de l'existence » (*EN*, n° 19 ; voir aussi *ADA*, p. 193) sont quelques-uns des moyens appelés à trouver une solution à la « crise d'homme[51] » que diagnostique la revue.

« Sus à M. Homais ! » Savoir-vivre et espace quotidien

La réforme de l'environnement quotidien et la préoccupation pour un style moderne, chargées de connotations morales, sociales et politiques, ont été les fondements principaux du programme des avant-gardes dites constructives telles que le groupe hollandais De Stijl, le constructivisme russe et l'école allemande du Bauhaus. Bien qu'il soit critique à l'égard des avant-gardes contemporaines, le purisme n'échappe pas à ces « visions de la totalité[52] » qui caractérisent les années vingt. L'architecture, qui ne désigne pas seulement le domaine du bâti, mais s'étend ici au moindre geste ou acte de pensée en train de déterminer « un organisme viable », représente le principal instrument du renouvellement de la société que *L'Esprit nouveau* propose.

Une question essentielle sépare cependant le programme de la revue des projets du constructivisme auxquels les puristes reprochent de sacrifier l'art au profit de la seule production de formes utilitaires destinées à l'usage collectif[53], et du Bauhaus dont le plus grand tort, à leurs yeux, est d'être une école d'art appliqué visant à former des artistes-artisans. C'est ce que la revue, à travers les articles de Le Corbusier notamment, épingle comme l'une des confusions majeures de l'époque qui brouille les frontières strictes entre l'artistique et l'utilitaire. Le « primitif » ou le « barbare » – par quoi il faut entendre selon le

---

[51] « Destinées de la peinture », *EN*, n° 20 (janv.-fév. 1924), s.p. ; *PM*, p. 12.
[52] Steven A. Mansbach, *Visions of Totality. Laszlo-Moholy-Nagy, Theo van Doesburg, and El Lissitzky*, UMI Research Press, 1978.
[53] Cf. « La leçon de la machine », *EN*, n° 25 (juillet 1924) ; *ADA*, p. 115. Pour un résumé des rapports entre Le Corbusier et le constructivisme, cf. Jean-Louis Cohen, « Le Corbusier et les constructivistes », art. cité.

contexte : la forme inadéquate à l'usage, la pratique inappropriée au besoin, l'ornement, l'homme insensible aux aspirations spirituelles de « l'époque machiniste », appelé « Homais », « Ubu roi », « sauvage endimanché », « usurpateur » des folklores[54] – deviennent, comme on peut le deviner, les points de mire de la campagne menée par ces adeptes du purisme, de l'ordre et du travail efficace.

Objets, œuvres, décor

En préparation à la grande Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925, reconnue aujourd'hui dans certaines histoires de l'art comme l'exposition qui consacra le kitsch[55], Le Corbusier inaugure en décembre 1923 une rubrique dirigée contre cette confusion entre objets artistiques et objets utilitaires. Comme chez Paul Souriau, l'objet pratique constitue le lien entre les sphères de l'utile et de l'esthétique, sans néanmoins franchir le pas de l'artistique. En effet, la sélection et le classement des valeurs promus par la revue visent d'abord cette démarcation entre les produits industriels, inscrits dans une temporalité passagère, et les œuvres d'arts éternelles, et entre les différentes exigences de l'individu auxquels les produits et les œuvres répondent :

> Pérennité de l'art décoratif ? Disons plus précisément des *objets* qui nous entourent. C'est ici que nous portons jugement : la Sixtine d'abord, les chaises et les casiers ensuite à vrai dire, problème de second plan, comme est de second plan, dans la vie d'un homme, la coupe de son veston. Hiérarchie. D'abord la Sixtine, c'est-à-dire les œuvres où s'est véritablement inscrite une passion. Ensuite, machines à s'asseoir, à classer, à éclairer, machines-types, problème de purification, de nettoyage [...]. (Le Corbusier, « Besoins-types. Meubles-types », *EN*, n° 23, mais 1924, s.p. ; *ADA*, p. 77)

> [J]e jette, je jette ...Mais vie n'est pas destinée à conserver des morts. Je jette la locomotive de Stevenson. Mais si je jette la première locomotive, qu'est-ce que je vais conserver de ce qui n'est pas de mon présent ? Je jetterai tout, car mes vingt-quatre heures doivent être

[54] Voir les articles de Le Corbusier « Iconologie, iconolâtres, iconoclastes », *EN*, n° 19 (déc. 1923) et « Usurpation : Le folk-lore », n° 21 (mars 1924), s.p. ; *ADA*, pp. 3-12, 27-37, 218.
[55] Hal Foster (éd.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York, Thames&Hudson, 2004, p. 196.

> productives, ardemment productives. Je jetterai tout du passé, sauf ce qui sert encore. Des choses servent toujours : l'art. (*ADA*, p. 182)

Défini de la sorte, l'objet signe la mort de l'art décoratif traditionnel responsable de « l'objet-sentiment » exécré par Le Corbusier pour qui le seul « objet-sentiment » digne de ce nom est l'œuvre d'art. Celui-ci propose en échange un système d'« objets-outils » ou « objets-membres » destinés à remplacer la production de toute la période qui a vécu, dans l'héritage du mouvement *Arts and Crafts*, sous l'impératif de l'éducation des foules et de l'alliance de l'art et de l'industrie à travers l'artisanat et le culte du bibelot. La production de masse ne s'occupe pas d'art, mais d'outillage ou d'« orthopédie[56] ». Son rôle est de mieux délimiter le temps et l'espace consacrés à l'art, par une meilleure organisation des gestes du quotidien :

> Pour nos aises, pour en faciliter le travail, pour éviter la fatigue, pour nous restaurer, en un mot pour *libérer notre esprit* et nous isoler du fatras qui encombre notre vie et risque de tuer *notre vie*, nous sommes pourvus par notre ingéniosité *d'objets-membres-humains*, prolongement de nos membres [...].
> Les *objets-membres-humains* sont des *objets-types* répondant à des besoins-types : chaises pour s'asseoir, tables pour travailler, appareils pour éclairer, machines pour écrire (eh oui !), casiers pour classer. (Le Corbusier, « Besoins-types, meubles-types », n° 23, mai 1924 ; *ADA*, pp. 75-76)

Une équation sous-tend les démonstrations de Le Corbusier : révolution industrielle = révolution sociale = révolution morale. Ce qui se livre à travers ces articles est par conséquent un impitoyable procès moral à l'adresse de ses contemporains. L'idée du décor comme camouflage de défauts de fabrication, comme masque mensonger d'une structure imparfaite et de matériaux non performants s'étend à l'usager de l'objet décoré. « Travail à la main. Culte des "ratées". Apologie de la barbouille. Heure détendue de l'inexact. Triomphe du moi mou. » (*ADA*, pp. 62-63)

---

[56] « Paradoxe de faire de l'art avec des outils. [...] Je dis paradoxe de faire de l'art décoratif avec des outils. » « L'art décoratif d'aujourd'hui », *EN*, n° 24 (juin 1924), s.p. ; *ADA*, p. 84. Les puristes choisissent leur thématique parmi les objets fabriqués qui « sont comme les compléments de l'organisme humain » ou « sont de véritables prolongements des membres humains ». A. Ozenfant et Ch.-É. Jeanneret, « Le purisme », *EN*, n° 4 (jan. 1921), p. 374.

« Décor : bariolage, divertissement agréable au sauvage[57] », tranche le co-directeur de *L'Esprit nouveau*. Les nouveaux « objets-membres » exemplifient la loi d'Adolf Loos adoptée dans la revue : par la sélection et la purification qui la définissent, l'évolution condamne l'ornement à la disparition[58]. « Ornement et crime », article canonique pour le modernisme des surfaces pures, écrit en 1908 en réaction à l'art nouveau et à l'amalgame entre art et artisanat que Loos associe à un état inférieur de civilisation[59], paraît dans le deuxième numéro de la revue. Son argument principal est que la société moderne n'est plus en mesure de produire un ornement qui la définisse. Le seul style moderne possible, déjà existant, est là où on le cherche le moins, dans les produits anonymes aux formes typiques et dépourvues de style. Le fait que l'on soit tellement habitués à l'usage de ces objets que l'on ne les remarque même plus car notre façon de penser et de sentir les a complètement incorporés, constitue en lui-même, pour Loos, un critère de modernité.

D'autres arguments de cette croisade contre le décor remontent à l'architecte viennois. Il en va ainsi de la critique des musées, que Loos accuse d'entretenir le mythe de l'objet décoré. On n'y trouve, selon lui, que des objets couverts de décoration, sans usage et non dignes d'être sauvegardés. La faute des musées est donc de consacrer du faux art, de mauvais modèles. De ce point de vue, Beatriz Colomina a raison de rapprocher les attitudes de Duchamp et de Le Corbusier. Tout semblerait les opposer si l'on devait observer les distinctions établies entre une avant-garde irrévérencieuse par rapport au grand art et un modernisme soucieux d'autonomie artistique et insensible à la culture populaire, distinctions

---

[57] Le Corbusier, « L'art décoratif aujourd'hui », *EN*, n° 24 (juin 1924), s.p, ; *ADA*, p. 85.

[58] « La culture est l'aboutissement d'un effort de sélection. Sélection veut dire écarter, émonder, nettoyer, faire ressortir nu et clair l'Essentiel. » Le Corbusier, « Des yeux qui ne voient pas… Les autos », *EN*, n° 10 (juil. 1921), p. 1144 ; *VA*, p. 110.

[59] Le Corbusier connaissait quelques-uns des articles de Loos dès leur première publication en français en 1913 dans *Les Cahiers d'aujourd'hui* (cf. N. J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France. Art Nouveau to Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 80). Depuis que S. von Moos a, le premier, établi le rapport entre Loos et Le Corbusier (*Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, *op. cit.*, pp. 49-50 et *passim* ; « Le Corbusier et Loos », art. cité), de nombreuses recherches ont mis au jour les différents aspects historiques et théoriques de ce rapport.

remises en question par Colomina au sujet de *L'Esprit nouveau*, ainsi que par d'autres recherches relatives au contexte élargi de l'entreprise éditoriale des revues modernistes[60]. D'une part et de l'autre cependant, le musée est mis en cause en tant qu'instance légitimatrice et, plus spécifiquement chez Le Corbusier, en tant que sanctuaire d'un culte pour les dévots en manque d'identité propre. L'architecte dénonce en effet, lorsqu'il parle de musées, « notre sentiment d'admiration automatique et notre dénuement de sens critique lorsqu'il s'agit de choses que les siècles ont léguées[61] ». En bon lecteur de Nietzsche, il s'attaque, à travers l'objet décoré sanctifié par le musée et doté ainsi de prestige, à une « culture anémiée » par « l'immense appétit d'histoire » de la civilisation moderne, dépossédée du mythe[62], ainsi que par le mécanisme du désir triangulaire, « cet impérieux besoin d'imitation dont le XIX^{e} siècle [...] est tout entier possédé[63] ». Le musée rejoint ainsi la fresque publicitaire : il suspend tout jugement critique.

Le bric-à-brac « folklorique » qui tient lieu de décor (« broderies de Russie, armoires de Bretagne, faïences d'un peu partout, *japoniaiseries* de toutes sortes – un petit brouhaha sentimental et décoratif, façon *ersatz* ») renvoie, comme le musée, à une « transcendance déviée[64] », dont la première manifestation est l'ennui. Selon Le Corbusier, les objets

---

[60] On pourra consulter à ce sujet Lawrence Rainey, *Institutions of Modernism. Literary Elites and Public Culture*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1998. Du reste, la sociologie du champ de Bourdieu et la sociologie des institutions littéraires et artistiques ont déjà démontré l'illusion d'un univers artistique neutre, imperméable à la logique économique. Dans *L'Esprit nouveau*, l'idée d'une émotion purement artistique coexiste avec des pratiques artistiques inspirées par le monde de la culture de masse, la conception d'un art autonome, libéré de l'assujettissement à l'imitation, avec celle d'un nouveau rôle social de l'artiste, associé aux autres élites. L'idée, enfin, d'un art pur cohabite avec celle de l'entreprise éditoriale et commerciale qu'est la revue.

[61] « Autres icônes. Les musées », *EN*, n° 20 (janv.-fév. 1924), s.p. ; *ADA*, p. 21.

[62] Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, textes, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, tr. fr. par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Gallimard, 1977, p. 117.

[63] René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Hachette Littératures, Coll. « Pluriel », 1999, p. 28. Girard étudie le mécanisme, les origines et les conséquences du « désir mimétique », autrement appelé « désir triangulaire », « désir métaphysique » ou « désir selon l'Autre ». Victime de ce type de désir, l'individu n'assume plus sa propre existence, il assume, sans interroger, l'existence et les désirs, présupposés ou non, du modèle médiateur. Son propre jugement est paralysé, et la volonté d'être soi se trouve du même coup annulée.

[64] *Id.*, p. 78.

« folkloriques » ne confortent que les « paresseux et les stériles » qui ont besoin de meubler avant tout leur « vide d'idées » :

> Les antiquités des antiquaires, les beaux châteaux dorés des Roys, les musées de la plume de paon, et puis le folklore si poétiquement utile à de tels divertissements, voilà les occasions de se sauver du face à face avec soi-même et de biaiser au devoir de créer. Créer ? Oui, c'est-à-dire mettre deux idées *à soi* l'une sur l'autre et puis continuer : quatre idées, huit idées, etc. L'heure passe et cette introspection et cette suite apportée dans l'examen fait de chacun un homme libre ayant son propre jugement et prêt à toutes les joies de se mesurer libre ; l'infini est ouvert. Oui, mais ça flanque le vertige. (Le Corbusier, « Usurpation : Le folk-lore », n° 21, mars 1924, s.p. ; *ADA*, p. 31)

L'espace intérieur

Le décor traditionnel encombre donc l'individu et l'enferme dans le désœuvrement et l'apathie, ennemis de l'action et de la volonté promues dans la revue. Réclamé par « l'être affectif » et non par « l'être de raison et de volonté », le penchant à la décoration empêche « ce grand déploiement des puissances humaines qui sembleraient devoir nous exhausser à l'état nouveau de demi-dieux » (*ADA*, p. 189). L'enjeu majeur de cette offensive menée contre le kitsch et l'évasion légère (la « distraction » ou le « divertissement », selon le vocabulaire de Le Corbusier), contre l'éclectisme, le goût douteux, l'ambiguïté sémiotique, les illusions esthétiques et l'entretien de la nostalgie (la culture de « souvenirs » dénoncée par la revue) que ce phénomène moderne favorise[65], est l'identité de l'individu moderne.

Le Corbusier rejoint ici une intuition de Benjamin qui reconnaissait comme « thème fondamental du modern style [...] la transfiguration de la stérilité[66] ». Selon Benjamin, le bourgeois se renferme dans son intérieur pour compenser l'absence de traces dans la vie extérieure au cœur de la grande ville, l'absence d'une véritable empreinte. C'est alors l'intérieur-fantasmagorie qui souligne la valeur sentimentale de choses qui procure à

---

[65] Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke Univ. Press, 1987, pp. 223-262.

[66] Walter Benjamin, « Zentralpark. Fragments sur Baudelaire », § 21, in *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. II. Le flâneur*, Payot, 1979, p. 229. Sur l'intérieur-fantasmagorie voir aussi pp. 70-71.

l'individu l'empreinte dont il a besoin. Mais au lieu de se créer, il s'y incruste. L'intérieur n'est ainsi que le prolongement stérile de ses goûts, lieu de retrouvailles réconfortantes et d'accumulations plutôt que d'interrogation et de confrontation. L'intérieur renvoie à l'individu, comme un miroir, les reflets et les empreintes dont il a besoin pour s'assurer de sa propre présence.

Partout dans la revue, et dans *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925), la négation de l'intérieur-miroir qui appelle l'identification passive au décor se manifeste par des indices d'absence. Ainsi, les objets du style moderne promu dans les photographies de la revue semblent souvent abstraits du monde de l'homme à l'usage duquel ils sont pourtant destinés. Ils prolongent la tendance à la dépersonnalisation propre au répertoire de la peinture puriste, qui exclut le paysage et la figure humaine, privilégiant les objets sélectionnés comme les « contenants » et les « objets d'agrément[67] ». L'objet s'affirme en dehors de toute association ou valeur sentimentale, émancipé de la sphère humaine qui se trouve ainsi réduite à la simple manifestation d'un besoin impersonnel, « standard », anhistorique. La démarcation nette entre les deux domaines, de l'objet fonctionnel et du sujet, combat le repli dans une domesticité inerte et l'absorption narcissique qui empêchent l'investissement actif dans une existence pensée ici sur le mode de la « concentration » en vue de la création et de la production d'œuvres dans un dehors visible.

Ce qui est en jeu cependant dans cette reconfiguration des rapports entre stérilité et invention n'est pas l'annulation de l'intériorité, mais, comme plusieurs commentateurs l'ont fait remarquer à partir de perspectives différentes, plutôt son déplacement, sa redéfinition[68]. Loos avance dans « Ornement et crime » l'idée que l'objet décoré est le symptôme d'une

---

[67] Cf. A. Ozenfant et Ch.-É. Jeanneret, « Le purisme », *EN*, n° 4 (janv. 1921), pp. 369-386.

[68] Voir surtout B. Colomina, *La publicité du privé*, *op. cit.* et U. Bernhardt, *Le Corbusier et le projet de la modernité. La rupture avec l'intériorité op. cit.*

déviation des forces créatrices, alors que l'absence d'ornement est un signe de la force spirituelle de l'homme, l'indice d'une inventivité restée entière, authentique. Comme pour Le Corbusier, la perpétuation de l'ornement à l'époque moderne est, pour Loos, le fruit en quelque sorte mort-né d'une invention paradoxalement stérile, car au lieu d'engendrer de nouveaux objets, le pouvoir d'invention de l'homme parasite les produits d'une autre culture. Si la disparition de l'ornement est un signe de progrès de la culture, alors le dessein de Loos, rejoint par celui de Le Corbusier, est de préparer une nouvelle conscience culturelle en même temps que la formation d'une conscience moderne de l'individualité, qui ne passe plus par la médiation des objets mais par l'auto-détermination[69].

Ce n'est ainsi pas un hasard si Homais incarne ici toutes les valeurs d'une humanité qui a renoncé à son identité créatrice pour s'adonner à sa seule passion, le décor qui « chatouille » la vanité et qui fait taire en elle le désir spontané. Le décor s'oppose point par point à l'art, tout comme Homais dresse l'image caricaturale, pour ainsi dire en négatif, de l'individu moderne. Alors que le premier vit dans l'imposture, « usurpant » les folklores par sa préférence pour la « camelote industrielle » et se fuit lui-même à travers les divertissements frivoles qui le confortent dans ses illusions d'autonomie, le dernier « désire penser » et « aime comprendre le pourquoi des choses », est curieux de découvrir la passion qui anime une œuvre d'art. La photo de deux singes musiciens qui sert d'illustration pour l'article « Usurpation. Le Folklore » (*EN*, n° 21 ; *ADA*, p. 37) peut sembler incongrue, mais rien n'est en réalité plus approprié pour désigner l'être de vanité attaché au décor et aux « objets de parade » que lui inspire le musée mensonger : il s'agit d'un être qui passe sa vie à singer.

---

[69] Simon Richards (*Le Corbusier and the Concept of the Self*, *op. cit.*, pp. 14-18) attire l'attention sur ce but commun des deux architectes, en mettant en rapport la définition de Loos de la culture (« the balance of man's inner and outer being which alone guarantees rational thought and action », cité p. 16) et le « diogénisme » proposé par la revue. Selon lui, Le Corbusier doit à Loos l'idée de l'importance d'une conscience de soi forgée en dehors des catégories sociales et identitaires inscrites dans les objets du décor.

Dans « L'heure de l'architecture » (*EN*, n° 28 ; *ADA*, p. 135), Le Corbusier propose même un modèle de l'évolution de l'homme selon son rapport à l'ornement et au décor : après l'homme imitateur, dépendant de la nature, on passe à l'homme « tout entier avec ses facultés de cristallisation », c'est-à-dire à l'homme artiste. En renonçant à l'objet décoré, l'homme nouveau ne se défait pas de l'histoire, mais plutôt de l'illusion de l'histoire, il ne renonce pas au désir, mais travaille à le rendre conscient :

> L'homme tout nu ne porte pas de gilet brodé ; il désire penser. L'homme tout nu est un être normalement conditionné, qui n'a nul besoin d'oripeaux. Sa mécanique est agencée sur la logique. Il aime comprendre le pourquoi des choses. C'est avec le pourquoi des choses qu'il s'éclaire. Il n'a pas de préjugé. Il n'adore pas de fétiches. Il n'est pas collectionneur, il n'est pas conservateur du musée. S'il aime s'instruire, c'est pour s'armer. (« Autres icônes, les musées », *EN*, n° 20, janv.-fév. 1924, s.p. ; *ADA*, p. 24)

> Ce débarras des folklores va laisser autour de nous un vide, un vide qui fera ce silence favorable au travail intérieur. L'œuvre d'art y trouvera son atmosphère. Et ne troublant pas cette atmosphère, on attestera du respect que l'on doit à l'œuvre d'art. (*ADA*, p. 128)

L'une des missions de l'architecture de Le Corbusier sera justement de faire parler ce silence, de préparer « cette heure d'entretien profond » qu'est la rencontre avec l'œuvre d'art, car « l'homme qui pense, pense mieux dans un cadre qui s'aère » (*ADA*, p. 120).

Scène, ob-scène

Adolphe Appia résume peut-être le mieux cette phobie moderniste de l'espace étouffé par les objets, dans lequel le corps se déséquilibre, comme au bord d'un abîme, comme si l'intérieur lui renvoyait sa propre image déformée à la limite de l'insoutenable. Selon Appia, ce n'est pas le corps habillé, mais le corps nu qui prend la mesure des choses et de son accord avec l'environnement. Par mesure, il faudrait comprendre ici une justesse de ton qui est à la fois musicale, spatiale et éthique, car l'espace, pour Appia, comme déjà pour Le Corbusier, est comme une membrane qui vient s'ajouter à la peau du corps pour en réverbérer les mouvements – une « acoustique visuelle » qui raisonne en résonnant. Ainsi, le

corps dénudé dans une chambre bien meublée et trop confortable, qui atténue le contact avec la matière et avec ses différents degrés de résistance, « devient subitement étranger à ce qui l'entoure ; il devient indécent au sens étymologique du mot, c'est-à-dire déplacé, et son expression côtoie l'obscénité de très près[70] ».

La question de l'obscénité recoupe un contexte plus large, situé à l'intersection des conceptions de l'intérieur et des conceptions du visible au XIX^e^ et au XX^e^ siècle. Anticipant sur la discussion de la civilisation « optique » que propose la revue, mais en rapport avec la problématique générale de toute cette partie, remarquons ici que la vision formée par la revue se situe aux antipodes de ce qui au XIX^e^ siècle représente la forme la plus importante des images visuelles en même temps qu'« une forme de possession oculaire pour les masses » : la vue stéréoscopique[71]. Selon Jonathan Crary, qui retrace le parcours du stéréoscope depuis son invention vers 1830 et sa commercialisation à grande échelle dans les années 1850, avant un déclin assez rapide face à d'autres formes de divertissement visuel comme la photographie et le cinéma, « [l]'expérience la plus intense de la vue stéréoscopique coïncide [...] avec un espace saturé d'objets, avec une plénitude matérielle qui dénote l'horreur bourgeoise du vide typique du XIX^e^ siècle[72] ».

La particularité de ces images est qu'elles offrent une vision qui bouscule la profondeur de la perspective en peinture et en photographie, dans laquelle la mise en scène des objets est un découpage de plans qui ne communiquent pas entre eux. Le stéréoscope contribue en plus à une circulation d'images pour la consommation de masse, le plus souvent érotiques, ce qui vient accentuer la relation que ces appareils optiques instaurent avec le sujet individuel où celui qui regarde n'est plus maître de l'orchestration des images. « Comme

---

[70] *L'Œuvre d'art vivant* (1921), in *Œuvres complètes* III, Lausanne, l'Âge d'homme, 1988, pp. 374 et 371.
[71] J. Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, tr. fr. Frédéric Maurin, Nimes, Eds. Jacqueline Chambon, 1994, p. 179. Pour toute l'analyse, voir pp. 167-189.
[72] *Id.*, p. 176.

moyen de représentation, le stéréoscope est en soi *obscène*, au sens le plus littéral du terme. Il détruit la relation *scénique* entre le spectateur et l'objet, inhérente à la structure éminemment théâtrale de la chambre noire[73]. » Nous verrons plus loin sous quelle forme, et au prix de quelles transfigurations cette scène apparaît dans l'esthétique visuelle d'Ozenfant et de Le Corbusier.

Dans ces conditions, le verdict de la revue : « Le décor est mort et l'esprit d'architecture s'affirme » (*ADA*, p. 138) condamne les valeurs de la civilisation bourgeoise (divertissement facile, pseudo esthétisme, inertie, fausses conscience et expressions de soi[74]) à l'anachronisme et annonce un système de pensée qui ne valorise l'individu que pour sa force de créer et de donner une forme intelligible à son existence. Insister sur les objets qui reconfigurent l'espace où se déploie l'activité humaine, c'est aussi donner à l'homme une nouvelle dimension de son propre engagement dans la vie, lui donner les moyens de se forger une « dignité virile » (*VA*, p. II). L'urgence d'un nouvel habitat organisé selon des standards qui allient l'esprit pratique à l'esprit esthétique, d'un nouveau corps, à laquelle contribuent les articles d'Albert Jeanneret sur la rythmique et de Pierre Winter sur les sports[75], est donc directement liée au problème de l'homme nouveau, car « l'homme d'initiative, d'action, de pensée, le conducteur, demande à abriter sa méditation dans un espace serein et ferme[76] ».

Cette urgence place la vie de l'homme moderne sous un impératif à la fois éthique et esthétique que nous allons étudier dans les deux derniers chapitres de cette partie. Constatons dès à présent que le programme de *L'Esprit nouveau* comporte une réflexion sur

---

[73] *Id.*, p. 179.

[74] « [C]et esprit de décorer tout autour de soi est un esprit faux, une abominable petite perversion. » Le Corbusier, « L'art décoratif aujourd'hui », *EN*, n° 24 (juin 1924) ; *ADA*, p. 91.

[75] Albert Jeanneret, « La Rythmique », *EN*, n° 2-3 (nov. 1920), « La Rythmique (*fin*) », *EN*, n° 3 (déc. 1920) ; Dr Winter, « Le corps nouveau », *EN*, n° 15)fév. 1922).

[76] Le Corbusier-Saugnier, « L'esthétique de l'ingénieur. Architecture », *EN*, n° 11-12 (nov. 1921), p. 1335 ; *VA*, p. 10.

l'individu et sur sa capacité d'autocontrôle, de renouvellement et d'invention, à l'opposé d'une conception de l'individu dépourvu de ses capacités d'agent libre et déterminé par les structures sociales. L'identité retrouvée par l'homme moderne à force du désencombrement général et progressif promu par la revue est une identité d'ordre poétique qui s'affirme chaque fois que l'homme a une expérience artistique et qu'il agit pour actualiser les possibles et élargir le territoire de la réalité[77].

2. LA FABRIQUE DU REEL PAR LA VISION : UNE « OPTIQUE MODERNE »

Voir, vouloir, agir. « L'heure est à la construction, pas au badinage »

L'une des visées des directeurs de *L'Esprit nouveau* est de former de nouvelles façons d'appréhender le monde et d'agir sur lui en fonction de « l'optique moderne », car « la pratique de la vie moderne entraîne avec elle le concours constant de l'oeil et détermine ainsi une *optique*[78] ». L'avènement de la modernité est ainsi annoncé sur le mode du visuel : une vision non pas contemplative, mais active, dotée du pouvoir de restructurer le réel et de dissoudre toute frontière entre fiction et réalité. Plus qu'une simple projection, cette vision décrit la trajectoire du geste concret, incite à l'acte. Avant de montrer que la civilisation

[77] Uwe Bernhardt souligne la vision poétique de l'avenir humain impliquée dans ce programme de purification de la pensée et de rééducation des habitudes : « D'une part, l'homme moderne est amené à rompre avec une passivité et avec une intériorité vues comme anachroniques, d'autre part, il est "pro-jeté" dans le monde. [...] Il existe également une visée "éducative" dans l'architecture moderne qui impose une ascèse intentionnelle et une rupture avec les habitudes. Cette architecture vise à donner une nouvelle liberté à l'homme qui est amené à se concevoir comme un être actif, spirituel et poétique. » *Le Corbusier et le projet de la modernité. La rupture avec l'intériorité*, *op. cit.*, p. 169.

[78] Ozenfant et Jeanneret, « De la peinture des cavernes à la peinture d'aujourd'hui. Recherche des buts actuels de la peinture », *EN*, n° 15 (fév. 1922), p. 1800. « Formation de l'optique moderne » est le titre d'un article qu'ils signent ensemble en mars 1924.

optique que décrit la revue n'est pas exempte de revers et participe à une crise de la perception et du réel attestée par d'autres contemporains, je donnerai un aperçu des principales formes que prend cette vision active ainsi que des discours qui l'articulent. Cette réévaluation de la vue comme l'exercice d'un œil appartenant tantôt au corps, tantôt à l'esprit, qui pense, produit et ordonne la réalité, s'inscrit en effet à la croisée de plusieurs métaphores, discours et pratiques, qui vont de la psychophysique du XIX[e] siècle aux conceptions propres aux animateurs de la revue confiants dans le pouvoir de la géométrie, de l'architecture et des sciences à expliquer le monde[79].

« L'optique nouvelle » de *L'Esprit nouveau* s'illustre premièrement, comme nous l'avons déjà vu, dans le discours visuel de la revue. L'accent tombe ici moins sur le langage, dont l'impuissance à dire la réalité est surtout mise en cause par Ozenfant à partir de 1923[80], que sur l'image et son efficacité à transmettre des émotions universelles. Ainsi, dans la brochure publicitaire préparée pour annoncer *Vers une architecture*, Le Corbusier vante la nouveauté du livre (formé essentiellement d'articles publiés d'abord dans la revue) par l'exploitation des images : « Cette nouvelle conception du livre [...] permet à l'auteur d'éviter les phrases, les descriptions impuissantes ; les faits éclatent sous les yeux du lecteur par la force des images[81] ». Adoptant la logique de la publicité qui « fait fusionner le domaine des idées dans celui des faits[82] », la revue ne montre pas seulement des objets à voir, elle s'affirme aussi comme une manière de voir et légitime l'intervention dans le réel. Mieux que tout discours, les photos qui accompagnent les articles théoriques illustrent que l'avènement

---

[79] J'ai abordé ces questions dans une première version des deux premières sections de ce chapitre : « La fabrique du réel par la vision : "l'optique moderne" de *L'Esprit nouveau* », in *Massilia. Annuaire d'études corbuséennes*, Barcelona, 2006, pp. 75-85. Je remercie Guillemette Morel Journel qui avait accepté de relire et d'apporter les corrections nécessaires à cette première version.

[80] « Les mots nous trompent ; ils sont les vêtements de nos illusions, ils font croire qu'ils désignent de la réalité, ils n'habillent que des mannequins illusoires [...]. » Ozenfant, « Ce mois passé. Certitude », *EN*, n° 22 (avril 1924), s.p.

[81] [FLC B2-15-17]. Cité par B. Colomina, *La publicité du privé*, *op. cit.*, p. 107.

[82] B. Colomina, *La publicité du privé*, *op. cit.*, p. 154.

d'une nouvelle époque est la conséquence directe d'un changement de vision. « L'heure est à la construction, pas au badinage[83] », tel est le mot d'ordre qui résume le programme de la revue.

Les articles intitulés « Des yeux qui ne voient pas ... » témoignent de cette volonté d'éduquer le regard des lecteurs et d'en faire un véritable opérateur de savoir et un instrument d'action. Héraut de l'alliance entre industrie, sciences et art, Le Corbusier déplore l'absence de sensibilité visuelle de ses contemporains, incapables de reconnaître la beauté d'un paquebot ou d'un avion :

> Si l'on oublie un instant qu'un paquebot est un outil de transport et que l'on regarde avec des yeux neufs, on se sentira en face d'une manifestation importante de témérité, de discipline, d'harmonie, de beauté calme, nerveuse et forte. (« Des yeux qui ne voient pas ... I. Les paquebots », *EN*, n° 8, mai 1921, p. 855 ; *VA*, p. 80)

La leçon du paquebot plaide surtout pour un esprit de construction engagé dans le présent, délesté des normes paralysantes du passé : « Un architecte sérieux qui regarde en architecte (créateur d'organisme), trouvera dans un paquebot la libération des servitudes séculaires, maudites ».

Le regard « en architecte » sert de modèle dans le cadre de *L'Esprit nouveau.* À la fois science du bâtiment et art des formes, l'architecture est d'abord une école du regard. Le regard « en architecte » scrute le monde pour en révéler l'ordonnance géométrique, s'empreindre du jeu des formes obéissant aux lois universelles, en percer la structure, le rendre enfin plus intelligible. Comparable aux rayons X auxquels Le Corbusier associe par ailleurs la fonction du mur blanchi à la chaux dans la réorganisation de l'intérieur, ce regard est non seulement capable de révéler l'« esprit de vérité » d'un organisme et la conception qui a gouverné sa construction, il se confond même avec l'architecture entendue comme disposition d'esprit :

---

[83] Le Corbusier, « Des yeux qui ne voient pas ...I. Les paquebots », *EN*, n° 8 (mai 1921), p. 854 ; *VA*, p. 79.

> L'architecture est un système cohérent de l'esprit. [...] L'architecture est dans les grandes œuvres difficiles et pompeuses léguées par le temps, mais elle est aussi dans la moindre masure, dans un mur de clôture, dans toute chose sublime ou modeste qui contient une géométrie suffisante pour qu'un rapport mathématique s'y installe. (*ADA*, p. 211)

Cette théorie de la vision se nourrit essentiellement de la pratique et des convictions de Le Corbusier, pour qui l'architecture est production d'images, présente dès l'observation qui lui fournit, à travers le dessin, la matière première de ses créations[84]. L'observation enclenche ainsi un processus de production qui gomme les différences entre perception et conception, se déclinant sur les trois modes d'un même mouvement : percevoir, concevoir, prévoir. L'architecte a d'ailleurs souligné à maintes reprises sa condition de « visuel impénitent[85] », au point de faire de la perception visuelle et de son acuité le moyen principal de son rapport au monde : « Je n'existe dans la vie qu'à condition de *voir*[86] », écrit-il en 1930. La vue est ici non seulement la condition d'accès au réel, premier médiateur entre l'être et le monde, mais aussi une construction, une mise en forme du matériel fourni par l'observation et un outil d'exploration et de compréhension d'un monde visible qui doit une grande partie de sa signification au travail de nos sens.

L'appropriation du monde visible par l'observation et par le dessin débouche sur ce que l'architecte nommera plus tard « le phénomène inventif », sorte d'atelier intérieur où se produit la refonte permanente de la réalité visible en même temps que la transformation de celui qui regarde : « on regarde avec ses yeux, et on dessine afin de pousser à l'intérieur, dans

---

[84] Je renvoie au numéro de *Casabella* (531-532, janv-fév. 1987) entièrement consacré à Le Corbusier et au rôle essentiel joué par sa faculté de voir et d'observer dans le projet architectural, surtout aux contributions de Pierre-Alain Croset, « Occhi che vedono » (pp. 4-7), de Jean-Pierre Giordani, « Visioni geografiche » (pp. 18-33). Pour l'importance du dessin dans la formation de Le Corbusier, voir, par exemple, Danièle Pauly, *Le Corbusier, le dessin comme outil*, Musées des Beaux-Arts de Nancy, 2007. Sur l'importance de l'imagination visuelle dans la formation et l'élaboration du projet architectural, on pourra consulter Daniel Guibert, *Réalisme et architecture. L'imaginaire technique dans le projet moderne*, Bruxelles, Pierre Mardaga, Coll. « Architecture + Recherches », s.d.

[85] *Mise au point*, *op. cit.*, p. 20.

[86] *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, G. Crès et Cie, 1930, p. 8 ; *Mise au point*, *op. cit.*, p. 20. Voir aussi Hubert Damisch, « Les tréteaux de la vie moderne », in *Le Corbusier : une encyclopédie*, *op. cit.*, pp. 252-259 ; *Casabella*, *op. cit.*, p. 18.

sa propre histoire, les choses vues[87] ». Ceci n'affirme donc nullement le caractère passif d'une observation qui se contenterait d'absorber les informations venues du dehors. Le « phénomène inventif » suppose plutôt un aller-retour entre l'intérieur et l'extérieur et l'œuvre qui en résulte suit toujours un mouvement qui pour l'architecte renvoie à la vie biologique : « du dedans au dehors[88] ». Grâce à sa pratique du dessin et à la confiance absolue qu'il place dans la toute-puissance du voir à non seulement dégager la structure des choses visibles mais aussi à participer à leur mise en forme, Le Corbusier rejoint certains principes des théories de la visibilité énoncés principalement par Konrad Fiedler dans la deuxième moitié du XIX^{e} siècle. Celui-ci pose en effet à l'origine de l'activité artistique un processus par lequel l'homme engendre une forme de réalité. Pour Fiedler, la réalité n'est pas extérieure ou antérieure à l'homme, mais elle est indissociable de notre conscience et de la forme que nous lui donnons. Engendrée dans « l'atelier intérieur » de chacun, la réalité se confond avec les processus à travers lesquels elle prend forme. Ces processus se déploient au niveau de notre activité perceptive qui constitue notre premier apprentissage, à la fois production et cognition, de la réalité[89].

Ce n'est pas dès lors un hasard que dans une de ses formules les plus célèbres, Le Corbusier définit l'architecture comme une « pensée » qui se déploie devant nos yeux à travers un jeu de prismes et de rapports. La perception ne se réduit pas ici à la pure sensation, laquelle se trouve comme sublimée par l'émotion, transcendée par l'esprit : en elle

---

[87] Le Corbusier continue : « Dessiner soi-même, suivre des profils, occuper des surfaces, reconnaître des volumes, etc. C'est d'abord regarder, c'est être apte peut-être à observer, apte peut-être à découvrir [...]. A ce moment, le phénomène inventif peut survenir. On invente et même on crée ; tout l'être est entraîné dans l'action ; cette action, c'est le point capital. » *Textes et planches*, *op. cit.*, p. 37.

[88] *Id.*, p. 201.

[89] Cf. Konrad Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*, préface et notes de Danièle Cohn, Éds. Rue d'Ulm, Coll. « Æsthetica », 2003. Sur Fiedler, on pourra consulter aussi Éliane Escoubas, *L'esthétique*, Ellipses, Coll. « Philo », 2004, p. 172-182 ; Philippe Junod, *Transparence et opacité. Réflexions autour de l'esthétique de Konrad Fiedler*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976 ; Harry F. Mallgrave (éd), *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics (1873-1893)*, introd. et tr. de Harry Francis Mallgrave et Eleftherios Ikonomou, Santa Monica, The Getty Center, 1994, pp. 29-39.

pointe déjà une réponse qui engage la totalité de l'homme, tant psychologique que morale. L'architecture affecte donc l'homme d'abord par la vue, pour déclencher presque instantanément en lui un état qui favorise un vaste processus de pensée engageant « ses dons de souvenir, d'examen, de raisonnement, de création[90] » :

> *Mes yeux regardent quelque chose qui énonce une pensée. Une pensée qui s'éclaire sans mots ni sons, mais uniquement par des prismes qui ont entre eux des rapports.* [...] Ces rapports n'ont trait à rien de nécessairement pratique ou descriptif. Ils sont une création mathématique de votre esprit. Ils sont le langage de l'architecture. [...] vous avez établi des rapports qui m'ont ému. C'est l'architecture. (« Architecture. I La leçon de Rome », *EN*, n° 14, janv. 1922, pp. 1591-1592 ; *VA*, p. 123. Je souligne.)

Le fonctionnement de l'œil que décrivent ces articles n'est donc pas uniquement de l'ordre de l'enregistrement passif ; au contraire, le regard reflète et scande tout un processus de création et d'intervention au terme duquel la différence entre le réel donné et le réel construit est difficilement perceptible : « voici la clef : regarder [...] regarder/observer/voir/ imaginer/inventer/créer[91] ».

Pour les directeurs de la revue, la vue devient ainsi l'outil le plus sûr d'une action immédiate sur l'esprit car :

> Derrière l'œil est cette chose agile et généreuse, féconde, imaginative, logique et noble, l'esprit.
> Ce que vous mettez devant l'œil fera la joie.
> (Le Corbusier, « Classement et choix (examen) », *EN*, n° 21, mars 1924, s.p. ; *U*, p. 58)

Les articles de Victor Basch, premier détenteur de la chaire d'esthétique de la Sorbonne, et ceux de Charles Henry, directeur du Laboratoire de physiologie des sensations de la

---

[90] « C'est que l'architecture, qui est chose d'émotion plastique, doit, dans son domaine, COMMENCER PAR LE COMMENCEMENT AUSSI, et EMPLOYER LES ÉLÉMENTS SUSCEPTIBLES DE FRAPPER NOS SENS, DE COMBLER NOS DÉSIRS VISUELS, et les disposer de telle manière QUE LEUR VUE NOUS AFFECTE CLAIREMENT par la finesse ou la brutalité, le tumulte ou la sérénité, l'indifférence ou l'intérêt ; ces éléments sont des éléments plastiques, des formes que nos yeux voient clairement, que notre esprit mesure. [...] *Etant affectés, nous sommes susceptibles de percevoir au delà des sensations brutales, alors naîtront certains rapports, qui agissent sur notre conscience et nous mettent dans un état de jouissance* (consonance avec les lois de l'univers qui nous gèrent et auxquelles tous nos actes s'assujettissent), *où l'homme use pleinement de ses dons de souvenir, d'examen, de raisonnement, de création.* » « Esthétique de l'ingénieur. Architecture », *VA*, pp. 7-8. Je cite ici la version de *VA*, légèrement modifiée par rapport au paragraphe initial de l'*EN*, n° 11-12 (nov. 1921), p. 1332. C'est moi qui souligne.

[91] Le Corbusier, *Carnet T 70*, n. 1038, le 15 août 1963, cité d'après Pierre-Alain Croset, « Occhi che vedono », *op. cit.*, p. 4.

Sorbonne, sur la perception de la lumière et des couleurs[92], apportent une confirmation scientifique aux convictions d'Ozenfant et de Le Corbusier. Ces derniers mènent un double combat, qui puise largement ses arguments dans la psychologie de la perception[93]. Il s'agit de former, presque scientifiquement, de nouvelles modalités de voir et d'action grâce à l'action formatrice de ce nouveau regard devenu une norme, voire un automatisme, ainsi que par les nouveaux « désirs visuels » qu'il aura engendrés, à la transformation des pratiques culturelles de l'individu moderne. À la base de cette campagne se trouve donc l'idée de la perfectibilité des sens (*AC*, pp. 68-69, 72, 76-77), de leur capacité d'adaptation aux nouvelles conditions de l'époque machiniste, et d'une mutation à la fois des valeurs auxquelles l'individu devient perméable grâce à de nouvelles perceptions et de nouvelles facultés productives, cognitives et désirantes. Maurice Raynal avait bien compris que l'organisation et la construction du monde moderne proposées par *L'Esprit nouveau* sont affaire de conception visuelle et commencent par un apprentissage de la vue : « Ozenfant et Jeanneret, dans leurs théories comme dans leurs œuvres, semblent avoir formé le dessein, que nul n'avait entrepris avant eux, à savoir de nous *enseigner à sentir*[94] ».

Cette réévaluation de la vue comme support d'une vision active respecte ainsi, tout en le dépassant, l'un des points principaux du programme de la revue : la promotion des méthodes expérimentales dans les sciences aussi bien que dans l'esthétique[95]. Le purisme pictural est en partie fondé sur ce type de recherches illustré par Charles Henry qui

---

[92] Victor Basch, « L'esthétique nouvelle et la science de l'art », *EN*, n° 1 (oct. 1920), pp. 5-12 ; n° 2 (nov. 1920), pp. 119-130 ; Charles Henry, « La Lumière, la Couleur, la Forme », *EN*, n[os] 6-9 (mars-juin 1921).

[93] Pour une discussion générale des rapports entre les recherches en psychologie et les théories sur la publicité et l'efficacité de la communication visuelle promue par l'*EN*, on pourra consulter Marjorie A. Beale, *The Modernist Enterprise. French Elites and the Threat of Modernity 1900-1940*, Stanford University Press, 2000, ch. I, « Advertising as Modernism », pp. 11-47.

[94] Maurice Raynal, « Ozenfant et Jeanneret », *EN*, n° 7 (avril 1921), p. 832.

[95] « … nous voulons appliquer à l'esthétique les méthodes mêmes de la psychologie expérimentale avec toute la richesse des moyens d'investigation qu'elle possède aujourd'hui : nous voulons en somme travailler à constituer une esthétique expérimentale. » « Domaine de l'esprit nouveau », *EN*, n° 1 (oct. 1920), s.p.

remontent à la psychophysique, mouvement scientifique empiriste fondé dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle par le philosophe et psychologue Gustav Fechner, qui se consacre à l'étude des sensations considérées la base même de la vie psychique et des systèmes conceptuels. L'étude des différentes sensations, visuelles surtout[96], s'inscrit ici dans un effort de conceptualisation et d'explication rationnelle de ce qui, dans la perception, échappe à la sphère fluctuante de la subjectivité, pour obéir à des lois valables universellement et exprimables au moyen d'une simple formule ou théorème. Une importance majeure est accordée en particulier à la quantification savante des réactions sensorielles face aux couleurs et aux formes géométriques de base (ce que Jeanneret et Ozenfant appellent « les éléments primaires », *ill.* 7, 8), et de leur effet sur le bien-être général de l'individu.

Victor Basch insiste en même temps sur le rôle actif de l'ensemble de nos sensations dans l'appréhension et la configuration de la réalité, soulignant ainsi qu'à tout moment, l'individu est un être en acte, responsable de l'avènement visible du monde :

> Contrairement à ce que pense le commun, nous ne *voyons* pas les lignes et les formes, nous les créons en combinant des sensations visuelles avec des sensations tactiles et des sensations motrices et des sensations musculaires. Mais cette création, grâce à une longue expérience héréditaire, est si rapide, si instantanée que nous ne nous apercevons plus de l'acte que nous accomplissons et que nous croyons voir cette forme alors qu'en réalité nous la créons. (« L'esthétique nouvelle et la science d'art », *EN*, n° 1, oct. 1920, p. 9)

Cette double dimension d'une vision à la fois active et contrôlable est donc tributaire des discours issus des transformations dans la conception de l'activité perceptive et dans le statut de l'observateur qui ont eu lieu au siècle précédent. Jonathan Crary a étudié le passage du paradigme perceptif de la chambre noire et de la vision géométrique au modèle de l'optique physiologique qui a dominé au XIX[e] siècle le débat scientifique et philosophique sur la vision. L'optique physiologique rompt avec le modèle classique hérité de la

[96] Conformément à l'un des principes de l'esthétique rationnelle de Paul Souriau, elle-même influencée par les sciences expérimentales : « La vue est le sens esthétique par excellence ». *La beauté rationnelle, op. cit.*, p. 292.

Renaissance d'une vue désincarnée qui fournirait l'accès à la vérité d'un monde déjà donné. Elle replace la vision dans le corps humain et la rend dépendante de son fonctionnement organique. De ces recherches ne découlent cependant pas seulement les théories de la visibilité qui insistent sur le double rôle, productif et cognitif, de l'activité perceptive. Crary montre comment l'accumulation au XIX[e] siècle de « tout un savoir sur le rôle constitutif joué par le corps dans l'appréhension du monde visible[97] » conduit en même temps à l'idée d'un corps malléable, aux réactions manipulables par l'intervention dans le dosage de stimuli extérieurs. L'effondrement des modèles classiques d'une vision transcendantale et objective coïncide ainsi avec la naissance de techniques scientifiques destinées à accroître la productivité de l'œil et à rationaliser le comportement de l'individu afin qu'ils répondent mieux aux besoins institutionnels et économiques. La transformation du corps en force de production au service de la société machiniste a « fait de la vision elle-même une sorte de discipline ou un mode de travail[98] ». Crary identifie dans l'optique de Goethe et dans l'esthétique de Schopenhauer la première rencontre des deux fils rouges conceptuels de la vision que nous retrouvons ici :

> Le point important dans l'analyse de Goethe [des couleurs « physiologiques »] concerne le lien indissociable de deux modèles qui passent généralement pour distincts et incompatibles, la fusion d'un observateur physiologique, qui va faire l'objet d'une description de plus en plus détaillé dans les sciences expérimentales du XIX[e] siècle, *et* d'un observateur que divers courants « romantiques » et pré-modernistes considèrent comme le producteur actif et autonome de sa propre expérience visuelle[99].

Ces transformations nourrissent de nouveaux rapprochements entre l'art, la technique et la science, visibles par exemple dans la conceptualisation de l'œil comme instrument de mesure d'une précision sans faille. Dès *Après le cubisme*, Ozenfant et Jeanneret élèvent le peintre avec son œil qui « agit vraiment comme un instrument de contrôle, de

---

[97] J. Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 40.
[98] *Id.*, p. 43. Pour plus de détails sur la généalogie de cette autonomie perceptive qui coïncide avec un corps visionnaire ou standardisé, voir pp. 105-141.
[99] *Id.*, p. 108.

vérification, de pénétration » (*AC*, p. 65) au rang du scientifique. Les tableaux peints par Ozenfant et par Jeanneret à l'époque de *L'Esprit nouveau*, où figurent équerres, compas et autres instruments de mesure et de calcul[100], sont nés de cette vision de l'artiste dont la mission d'objectivation du monde rejoint celle du scientifique. Un autoportrait d'Ozenfant de 1918, dans lequel Françoise Ducros lit l'expression de « la toute-puissance du visuel à vouloir dire et comprendre le monde[101] » est à cet égard symptomatique : l'artiste se représente lui-même en peintre à côté d'un microscope, instrument d'exploration de l'univers, mais aussi symbole des facultés humaines d'abstraction, sorte de troisième œil procuré par les sciences. Les *Mémoires* du peintre révèlent d'ailleurs que sa façon de scruter la réalité prenait souvent comme modèle le regard à travers cet autre instrument qu'est le télescope, alliant ainsi à son imaginaire cosmique l'aspiration à la précision des méthodes scientifiques[102]. On assiste, par conséquent, à un glissement entre plusieurs modèles conceptuels de la vision : le modèle de la vision subjective, produite et contrôlée par l'œil organique et le modèle d'un œil distant et spirituel, voué à l'objectivation et à la maîtrise du sensible à travers la géométrie[103] ou les instruments optiques d'investigation scientifique.

Cet entrecroisement de conceptions de la vision est visible dans un photomontage de 1924 de El Lissitzky, intitulé *Autoportrait : Le Constructeur*. El Lissitzky se représente ici sous la

---

[100] Par exemple Ch.-E. Jeanneret, *Bol blanc* (1919), *Bol rouge* (1919).

[101] *Ozenfant, op. cit.*, p. 55.

[102] « La plupart des gens ne voient dans ces dispositifs [les machines] que des outils et c'est tout. J'y voyais bien autre chose : en regardant fonctionner ces sociétés d'organes, chefs-d'œuvre de l'intelligence inventrice humaine en accord avec les lois naturelles, je croyais parfois me trouver à l'oculaire d'un télescope, observant la marche orchestrée des satellites de Jupiter, les variations saisonnières de Mars, la marche elliptique ou parabolique d'une comète. » *M*, p. 115.

[103] Selon Anne Sauvageot (*Voirs et savoirs. Esquisse d'une sociologie du regard*, PUF, Coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1994, p. 113), le regard géométrique qui remonte, à travers les Lumières, jusqu'à la perspective de la Renaissance et à Descartes, « est le vecteur, le trait sagittal qui accorde à l'homme à l'objectivation et la maîtrise du visible. [...] La vue procède au découpage et à l'analyse de la matière statique. Suivant le modèle de l'esprit cartésien, elle dissèque, compare, élimine, retient, ajuste... ». Le constat abusif de la préférence de l'homme pour l'ordre géométrique porte les puristes à poser l'existence d'un instinct de géométrie qui motiverait chacune des actions humaines. Cf. « Les tracés régulateurs », *EN*, n° 5 (fév. 1921), pp. 563-572 et « Formation de l'optique moderne », *EN*, n° 21 (mars 1924), s.p.

figure du penseur géomètre, compas à la main à la hauteur des yeux. Le tracé précis du compas, qui redouble la fixité du regard, indique une continuité entre l'action des yeux et le geste de la main et suggère une répercussion exacte du regard jusque dans la pointe du compas traçant sur le papier quadrillé les formes géométriques de l'univers visible, manifestation exemplaire de cette « mécanique intérieure[104] » qui pour Le Corbusier exprime la façon dont l'esprit humain opère. La portée à la fois abstraite et concrète de la pensée est matérialisée dans la tension de cette vision-main qui figure la projection de l'intelligence sensible dans un extérieur visible, dans l'espace de l'action. Ce montage me semble être la parfaite illustration de la vue qui explore le monde pour pouvoir agir, qui se transforme en geste et intervient dans le réel, ainsi que les directeurs de *L'Esprit nouveau* l'entendent. Bien qu'ils critiquent le constructivisme russe auquel ils reprochent de confondre art et machinisme, puristes et constructivistes partagent dans le cadre de leur projet de transformation de la vie quotidienne une même volonté de réformer la vision dans une alliance avec le toucher[105].

Par ses illustrations autant que par ses articles, *L'Esprit nouveau* fait l'éloge d'un regard doué d'esprit qui sélectionne, élimine les accidents et impose l'ordre qui « fera la joie », un regard qui organise et (se) réjouit. Les tracés régulateurs reproduits dans le cinquième numéro de la revue, ainsi que les lois du nombre d'or présentées dans le premier numéro (*ill.*

---

[104] « Conséquences de crise », *EN*, n° 22 (avril 1924), s.p. ; *ADA*, p. 46. L'expression figure aussi dans quelques-uns des textes publicitaires rédigés par Le Corbusier pour l'entreprise Innovation, *EN*, n° 19 (déc. 1923), n° 28 (janv. 1925).

[105] Cf. les déclarations de Tatline, promoteur de la « culture des matériaux » : « Depuis 1912, j'attire l'attention de mes collègues sur le perfectionnement de l'œil. » (« Ma réponse à l'auteur de la *Lettre aux futuristes* », *Anarkhia*, n° 27, 1918) « Plaçons l'œil sous le contrôle du toucher. » (« Programme de l'exposition *Revue des nouvelles tendances artistiques* », 1922, manuscrit attribué à Tatline). Documents reproduits in *Tatline*, Larissa Jadova (dir.), Philippe Sers Éditeur, 1990, pp. 201, 212. Les constructivistes Naum Gabo et Antoine Pevsner insistent eux aussi sur cette précision du corps tendu vers l'action : « La vie ne connaît pas de vérité abstraite, conceptuelle, comme critère de connaissance : l'action est pour elle la vérité la plus sûre et la plus noble. [...] Le fil à plomb à la main, le regard précis comme une règle, l'esprit tendu comme un compas, nous construisons notre œuvre comme l'univers construit la sienne, comme l'ingénieur construit son pont, comme le mathématicien construit sa formule des orbites. » « Le manifeste réaliste » (1920), dans Gérard Conio (éd.), *Le constructivisme russe*, t. I. *Le constructivisme dans les arts plastiques. Textes. Manifestes. Documents*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1987, pp. 316-317.

10), rendent visibles, sous la forme de démonstrations géométriques sur le papier, les lois mathématiques qui gouvernent la production picturale et architecturale et contribuent à la « satisfaction de l'esprit ». Devant le spectacle de cette « mathématique sensible » (*EN*, n° 5, *VA*, p. 57), l'œil du lecteur est essentiellement un organe qui *éprouve* : il perçoit et vérifie à la fois, ressent et examine, observe et analyse. Sensible à l'ordonnance sans dédaigner cette autre forme de sublime repérée par l'abbé Laugier qu'est le « tumulte dans l'ensemble », il est l'œil du géomètre esthète[106], qui pense la ville sous la forme symphonique du jardin anglais et en tire des délectations synesthésiques[107].

La présence de cette sensibilité nouvelle pousse Le Corbusier à hypostasier l'homme sous la forme d'un Argus moderne, nouveau héros à la vision et à l'esprit décuplés par son épiderme muni d'yeux, digne de l'époque machiniste, cette « ère des demi-dieux » (*ADA*, p. 193) dans laquelle, plus que jamais, les rêves deviendraient réalité[108]. Cette alliance du toucher et de la vue, de l'esprit et du corps confirme ainsi l'ancrage de l'individu dans le monde de la réalité extérieure et corrobore cette réciprocité de la vision et de l'action affirmée plusieurs fois par Le Corbusier. « Agir, c'est se déplacer, saisir, manier, voir et regarder » (*ADA*, p. 45),

---

[106] À quelques nuances près, on trouve le même imaginaire du géomètre artiste chez Ozenfant, lorsque celui-ci évoque son goût pour les jardins de Versailles : « Nous sommes géomètres ici ; mais nous entendons la géométrie à notre façon, qui n'est pas celle du monde entier : dans nos grands parcs, certes, la raison domine, mais elle domine comme un chef d'orchestre et non comme un tyran [...]. Versailles m'encourageait à développer un art où des rythmes fondamentaux, corrigés d'un rien d'imprévu-prévu, aideraient en l'excitant le jeu du cœur et de l'esprit. » *M*, pp. 92-93.

[107] Cf. « Classement et choix (décisions opportunes) », *EN*, n° 12 (déc. 1924), s.p. et « Une ville contemporaine », *EN*, n° 28 (janv. 1925), p. 2408 ; *U*, pp. 65 et 167. Sur la notion d'espace comme spectacle, cf. Ignasi de Solà-Morales, « Nouveaux espaces dans la ville moderne », in *Le Corbusier, une encyclopédie*, *op. cit.*, pp. 136-139.

[108] « La machine fait réalité les rêves. [...] la machine fait luire devant nous des disques, des sphères, des cylindres d'acier poli, poli au plus fin de ce que nous avons vu à ce jour [...]. La main se porte au-devant, et l'épiderme *regarde* à sa façon d'un geste enveloppant. Les sens sont en émoi en même temps que notre esprit retrouve au stock de nos souvenirs, les disques, les sphères des dieux de l'Egypte ou du Congo. Des dieux ! Géométrie et dieux siègent ensemble (vieille histoire humaine, à vrai dire simple et première histoire humaine). [...] Et voilà dans l'essentiel pourquoi l'homme s'arrête devant la machine pour l'admirer. La bête et le divin s'y rassasient. » « La leçon de la machine », n° 25 (juil. 1924) ; *ADA*, pp. 106-114.

car regarder provoque le sentiment précurseur de l'acte : « Avant la naissance même du raisonnement, le sentiment surgit qui porte à l'acte [...] » (*ADA*, p. 165).

Dans la revue, cette conception d'un regard doué d'intentionnalité, capable de discernement dans tous les sens du mot, s'inscrit dans un programme de promotion de l'action et de la volonté – la volonté étant envisagée comme la condition même de toute activité créatrice et la garantie du progrès dans tous les domaines :

> L'esprit de construction et de synthèse, d'ordre et de volonté consciente [...] n'est pas moins indispensable, qu'on le sache, aux arts et aux lettres, qu'aux sciences pures ou appliquées ou qu'à la philosophie. (« L'Esprit nouveau » [note de la direction], *EN*, n° 1, oct. 1920, p. 3)

Des articles de la revue se dégage donc une conception de l'homme moderne comme « être sensible » et « agissant ». Voir, vouloir et agir sont les fonctions d'une équation qui règle ici la praxis humaine.

La logique productiviste qui cherche à accroître l'efficacité et le rendement de la vision géométrique n'exclut donc pas une poétique de l'action. Cette dernière est articulée à la conception de la vision comme pensée capable de se prolonger en geste, de donner forme à la réalité, d'intervenir dans le concret. Un article d'Henri Sérouya, considéré par certains auteurs comme le testament de la revue, résume ce credo de l'action : « l'essence de notre siècle est liée intimement à l'action. Celle-ci est primordiale en toutes choses[109] ». Ceci confirme la conviction des directeurs et de Le Corbusier surtout, « que l'homme est un être actif dans un monde en action, et non un élément passif » (*ADA*, p. 182). « Être actif » agissant premièrement au moyen de son regard qui l'aide à s'orienter sur « la carte du visible », superposée, comme le dira plus tard Merleau-Ponty, à « la carte du "je peux"[110] ».

---

[109] Henri Sérouya, « Le Bergsonisme. Source des idées nouvelles », n° 28 (janv. 1925), pp. 2347-2349.
[110] *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964, p. 17.

Malaise dans la modernité : la perte du réel

Alors que Le Corbusier insiste sur la dimension « orthopédique » des objets dans sa critique de l'art décoratif, Jean Epstein, cinéaste et critique littéraire, est surtout fasciné par le prolongement des sens que « l'instrumentation innombrable » que le XX^{e} siècle apporte. Cette dernière contribue à une connaissance plus documentée de l'univers :

> La civilisation [...] nous offre à considérer d'un même objet une variété infinie d'aperçus. Des appareils innombrables, compliqués et délicats suppléent aux renseignements sur le monde que nous donnent nos yeux, nos oreilles, la pulpe de nos doigts. Autant d'appareils dont nous prolongeons l'un ou l'autre de nos sens, qu'il y en ait cinq ou plus, autant de déformations nouvelles qu'enregistre l'intelligence.
> Le machinisme de la civilisation, l'instrumentation innombrable qui encombrent les laboratoires, les usines, les hôpitaux, les ateliers des photographes et des électriciens, la table de l'ingénieur, le pupitre de l'architecte, le siège de l'aviateur, la salle de cinéma, la vitrine de l'opticien et même la poche du menuisier, permettent à l'homme une infinie variété d'angles d'observation. (Jean Epstein, « Le phénomène littéraire », *EN*, n° 8, mai 1921, pp. 858-859)

Le regard ordonnateur de l'architecte est concurrencé ici par la vision kaléidoscopique et fragmentée propre au cinéaste. Comme sous le regard de l'objectif de la caméra, un nouveau monde sensible se dessine, protéiforme et impossible à saisir dans son unité :

> Nous n'avons plus des objets une notion pure, simple, continue, constante. Ce paysage, l'homme l'a vu non pas seulement en se promenant de ses yeux nus, mais brouillés de vitesse par la fenêtre d'un wagon, les yeux mordus par le vent et la poussière à l'avant d'une auto, du haut d'un avion, étalé à plat comme une reproduction de musée géographique, à travers les jumelles, dans un diorama, en photographie, photographié à gauche, à droite, en plein soleil, à l'ombre, avec diaphragme, sans diaphragme, peint par un peintre, dessiné, dit par un poète.

La vision géométrique des puristes qui garantissait la stabilité du réel se transforme ici en enivrement futuriste qui transforme la réalité en « un agglomérat de sensations multiples et diverses s'opposant à toute catégorie conceptuelle[111] ». La multiplicité vertigineuse des points de vue fait éclater les certitudes ; la prolifération des yeux artificiels, des moyens optiques supplantant nos sens, relègue brusquement la réalité dans un monde abstrait, fragmenté et

[111] Giovanni Lista, *Le Futurisme*, *op. cit.*, p. 27. Lista cite par ailleurs ces mots de Marinetti exhortant à « mépriser nos yeux mathématiques », déclaration anti-puriste par excellence.

instable. Fuyant toute possibilité d'expérience directe, filtrée à travers les médiations innombrables des images, la réalité semble se dématérialiser et se recomposer selon le renversement ironique du principe de montage cher à Le Corbusier. Mais si, dans sa pratique de ce procédé, il combat l'enregistrement passif inhérent à la photographie[112], cette fois-ci la réalité comme assemblage incohérent d'images dont il ne maîtrise plus ni l'origine ni la production ni le sens menace de réduire l'individu moderne à l'inertie et à la perte de repères. Quelques années plus tard, Le Corbusier trouvera au demeurant « infernales et inhumaines les visions offertes par un train ou une auto, ou encore une bicyclette » et exprimera sa préférence pour l'œil qui « transmet calmement », dégageant du magma des sensations l'épure des choses, incarné par le regard du voyageur en avion, en paquebot ou à pied[113].

L'anthropocentrisme d'Ozenfant et de Le Corbusier, qui croient l'homme capable d'ordonner la « cacophonie des images » grâce à son « œil affiné, entraîné, alerte, pénétrant[114] », trouve une manière de revers dans la mise en évidence par Epstein de l'animisme[115] des objets modernes qui nous imposent leur propre vue, renvoyant de la sorte à l'Argus qu'est l'individu moderne l'éclat démultiplié de ses cent yeux :

> L'optique surtout (et quoi d'étonnant dans une civilisation surtout optique ?) accroche à notre cou ses lentilles comme des amulettes au cou du chef indien. Et tous ces instruments, téléphone, microscope, loupe, cinéma, objectif, microphone, gramophone, automobile, kodak, avion, ne sont pas de simples objets inertes. À certains moments ces machines viennent faire partie de nous-même et filtrer pour nous le monde comme l'écran filtre les émanations de radium. (Jean Epstein, « Le phénomène littéraire », *EN*, n° 8, mai 1921, p. 859)

---

[112] Bien que les recherches sur son voyage en Orient aient révélé une pratique assidue de la photographie (cf. Giuliano Gresleri, *Le Corbusier, viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, *op. cit.*), Le Corbusier déclare vers la fin de sa vie, contrastant dessin et photographie : « L'appareil photographique est un outil de paresse parce qu'on confie à une mécanique la mission de *voir* pour vous » (*Textes et planches*, *op. cit.*, p. 37).

[113] *Précisions*, *op. cit.*, p. 8.

[114] Ozenfant et Jeanneret, « Formation de l'optique moderne », *EN*, n° 21 (mars 1924), s.p.

[115] Dans « Le regard du verre » (*Les Cahiers du Mois*, n° 16/17, 1925, pp. 9-12), Epstein parle de l'« animisme » du cinéma qui, par ses gros plans sur l'objet, « lui assure une espèce de liberté et d'âme ». Beaucoup des écrits de l'époque relèvent cette nouvelle perception des objets produite par le cinéma.

La métaphore de la magie (les « lentilles comme des amulettes ») n'est pas insignifiante. Benjamin l'utilisera quelques années plus tard pour définir le passage, à l'âge de la reproduction mécanique, de l'auteur-interprète, qui se tient à distance de la réalité, à l'auteur-opérateur, tel le caméraman, qui intervient à l'intérieur d'une réalité qu'il manipule à l'aide des instruments techniques. Benjamin illustre ce passage par l'opposition entre le magicien et le chirurgien : au lieu de guérir à distance, ce dernier intervient dans le corps même de son patient[116].

Epstein saisit également l'importance de ce type d'intervention dans le corps même de la réalité par les instruments optiques, tout en relevant les traumatismes[117] qui découlent de cette opération. La métaphore de la magie indique ici que les instruments dont l'individu s'entoure de plus en plus lui permettent de se rendre maître de la nature, de s'orienter dans le monde. Cependant, Epstein parle plus loin d'une civilisation optique dépendante de ses machines, où la moindre erreur est calculable, mais où, paradoxalement, « savoir est un verbe défectif qui ne se conjugue qu'au conditionnel ». Au lieu de reproduire le réel, les machines qui produisent des images d'une grande précision technique finissent paradoxalement par en éclater et fragmenter la vision, et par ne plus garantir l'accès à un monde stable. Celui qui voulait se rendre maître de la nature est ainsi réduit à constater l'abstraction grandissante de sa vision du réel produite par les instruments optiques. Jonathan Crary a mis en évidence cet effet de « mécanisation de la vision humaine[118] » qui va de pair avec la conception d'un corps taylorisé et standardisé engendrée par les recherches en physiologie de la perception et par le progrès technologique. Cette mécanisation vient bousculer la conception d'un homme dont

---

[116] Cf. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in Walter Benjamin, *Ecrits français*, introduction et notices de Jean-Marie Monnoyer, Gallimard, 1991, pp. 177-220.

[117] Le mot n'est pas exagéré ici, Epstein ayant entamé des études de médecine à Lyon avant d'aller à Paris s'occuper de littérature et de cinéma. Dans les articles publiés dans l'*EN*, il développe l'idée que la conscience humaine est profondément affectée par les traumatismes de la vie civilisée, notamment par la fatigue cérébrale engendrée par la vitesse croissante de la production industrielle, des images cinématographiques, etc.

[118] J. Crary, *L'art de l'observateur*, *op. cit.*, p. 9.

le regard est fondement et agent structurant du monde propre à la vision créée par la perspective de la Renaissance.

La critique des sciences

Se détachant à partir de 1923 de l'optimisme sans limites que l'âge de la machine semble susciter chez Le Corbusier, Ozenfant tient des discours semblables, accusant les sciences de fausser les données procurées par les sens et de 'virtualiser' la réalité :

> La science tient pour axiome que nos sens et les instruments qui les prolongent nous donnent une vue sur du réel ; de fait, elle projette seulement l'homme sur un écran qui n'est encore que lui-même ; l'espace, le temps, les corps extérieurs, les catégories de l'esprit sont peut-être constructions virtuelles que nous impose notre cerveau, tamis qui ne retient peut-être rien que des illusions ; images virtuelles ou réelles ? elles ne sont peut-être rien que divagations, figurations rationnelles de l'agencement de nos sens.
> Science spéculative, analyse, géométrie transcendantale, métaphysique : sans doute ou peut-être jeux de l'esprit. (Ozenfant, « Ce mois passé. Certitude », *EN*, n° 22, avril 1924, s.p.)

On peut se demander si ce n'est pas les articles d'Epstein qui ont contribué à ce doute surprenant chez Ozenfant. Ses lectures scientifiques, les livres d'Henri Poincaré surtout[119], ont dû en même temps renforcer son idée que les sciences n'apportent que des perspectives conventionnelles et commodes sur une réalité qu'elles veulent élucider mais ne prétendent pas épuiser. Un autre article de la revue qui interroge la fiabilité des formules de la science et le statut de ses expériences, soumises à la prétendue objectivité des sens, a pu contribuer à ce revirement d'attitude. Son auteur, Jean Labadié, soutient que la physique n'émet pas de connaissances mais des hypothèses et propose finalement un principe de relativité psychophysique, « le plus général qui existe et qui existera jamais : *la relativité du moi au non-moi, de l'œil à la lumière,* DE LA PENSEE A LA SENSATION[120] ».

---

[119] Ses ouvrages, *Science et Méthode* (1908), *La Science et l'Hypothèse* (1902), *La Valeur de la Science* (1905), « furent des formateurs essentiels de ma pensée » (*M*, p. 53). Sur le rôle du conventionnalisme dans le purisme, voir S. Richards, *Le Corbusier and the Concept of the Self, op. cit.*, pp. 90-99.
[120] Jean Labadié, « La mathématique de la matière (d'Einstein à Bergson) », *EN*, n° 16 (mai 1922), p. 1870.

Quoi qu'il en soit, d'autres éléments attestent l'ébranlement du credo positiviste d'Ozenfant. Il en va ainsi de sa réaction au livre *La physique depuis vingt ans*, écrit par le physicien Paul Langevin, un ami d'Einstein et le principal acteur dans la diffusion de ses théories en France. L'idée de Langevin selon laquelle certains problèmes scientifiques demandent un changement radical d'optique et d'approche – la difficulté de la question de l'éther, selon le scientifique, ne serait surmontée tant que l'esprit est encore habitué à « penser *en matière* », prisonnier, dirait-on aujourd'hui à la suite de T. S. Kuhn, d'anciens paradigmes – suscite le désarroi mêlé de suspicion d'Ozenfant devant une telle opération qui équivaut, pour lui, au sabordage de la raison :

> Mais voilà déjà qu'un des plus habiles théoriciens de l'heure, demande à notre cervelle de faire le pas ; il lui demande de modifier une de ses constantes, sa propriété de penser en images et en mots. C'est grave… demander à l'esprit de comprendre sans matérialiser, je crois que c'est rigoureusement lui demander l'impossible. (« Livres nouveaux », *EN*, n° 22, avril 1924, s.p.)

L'autre livre présenté par la même occasion, *Les confins de la science et de la foi* de l'Abbé Moreux, attire le même rejet incrédule. Comme la religion, la science échoue dans ses tentatives d'explication du monde et son impasse révèle les limites des systèmes rationnels : le savoir scientifique, devenu trop abstrait et non vérifiable, avoisine les croyances qu'il était censé combattre. Aux « acrobates de la pensée » tel Langevin et aux « jonglerie[s] sophistique[s] » de l'abbé Moreux, Ozenfant oppose désormais le seul domaine de certitude capable de chasser le danger de l'agnosticisme : « l'art, la vie ».

Selon une confusion fréquente à l'époque, la théorie de la relativité a surtout signifié pour Ozenfant une leçon de relativisme[121], réduisant les explications physiques et métaphysiques de l'homme et de l'univers au statut de « belles fables », simples « jeux de

[121] Cf. Michel Biezunski, *Einstein à Paris : le temps n'est plus*, Presses Universitaires de Vincennes, 1992. Sur l'impact des sciences dans la revue et sur Ozenfant, voir Marie-Odile Briot, « L'esprit nouveau : son regard sur les sciences », *op. cit.*

notre esprit ». On peut mesurer dès lors le basculement radical que subit le rapport au savoir scientifique dans le cadre de la revue[122]. Alors que, dans un premier temps, ses vérités étaient supposées faciles d'accès et fondatrices de sociabilité, la science multiplie maintenant les hypothèses et la crédibilité de ses acteurs est mise en doute : aux yeux d'Ozenfant, Langevin n'est plus un savant, mais un théoricien habile, ses démonstrations n'appellent plus l'adhésion par la voie logique de la raison, mais « emploient des trésors d'imagination à créer ces complexes et fragiles constructions de verre filé ». Derrière les formules trop abstraites d'un savoir désormais illusoire, c'est le réel même qui se dérobe vertigineusement :

> la science ne peut nous donner aucune *certitude* absolue ; la science bonne pour constater les relations apparentes entre les faits apparents, apte à grouper en lois les faits qui se reproduisent souvent, propre à deviner des rapports nouveaux, ne peut distinguer le réel du virtuel, ni saisir le réel en soi ; en fin de compte : elle ne peut en aucune mesure satisfaire à notre ardente curiosité sur le fond des choses et sur nous-même. (Ozenfant, « Certitudes », *EN*, n° 27, nov. 1924, s.p.)

Ozenfant délaisse Renan et sa foi dans le miracle de la science capable d'expliquer « le mystère de la vie », pour citer Pascal :

> Je suis dans l'ignorance terrible de toute chose. (dans « Certitude 2 », n° 27, *EN*, nov. 1924, s.p.)

invoquer ensuite Bergson :

> Le présent seul a un sens plein. Je pose que seul justifie le mot *certitude* ce qui se passe en nous en ce moment souverain qu'on pourrait appeler L'INSTANT VITAL. [...] La science interdit le miracle, elle interdit aux phénomènes de ne se produire qu'une fois. On tranche le débat en affirmant délibérément : *il n'est de science que du général.* Que d'orthodoxie ! [...] tout est bien miracle pourtant pour nous, qui ne pouvons rien tenir de transcendant. (« Certitude », *EN*, n° 22, avril 1924, s.p.)
>
> « Ne diminuons pas le pouvoir de nos sens, eux seuls nous donnent le réel [...]. (« Certitudes », *EN*, n° 27, nov. 1924, s.p.)

et finalement Freud :

---

[122] Qui, de cette façon, enregistre ce que l'un des rédacteurs de la rubrique scientifique se proposait justement de déceler : « les théories d'Einstein entraînent une conception générale du monde. S'il appartient au savant de développer les équations mathématiques qui en offrent un symbole clair pour la minorité des esprits, il appartient à la critique de discerner l'attitude mentale à laquelle elle correspond, le processus psychologique qu'elle suppose. » Paul Le Beck, « À propos des théories d'Einstein », *EN*, n° 9 (avril 1921), p. 719.

> L'homme ne se résigne pas à ne pas savoir.
> Si on voulait aller au bout des choses, une analyse freudienne de l'homme décèlerait que ce besoin de savoir, ce besoin de certitude sur nos destinées motive le drame héréditaire et fondamental de la vie, il explique la plupart des désespoirs et des « névroses », dont ceux qui pensent sont les victimes les plus durement touchées, et qui proviennent de l'angoisse refoulée de l'ignorance de nos voies. Supposons une humanité connaissant son avenir, ce seul fait supprimerait les douleurs intellectuelles (les plus intolérables de toutes) et combien d'autres ! (« Certitude 2 », n° 27, *EN*, nov. 1924, s.p.)

La recherche de constantes et de valeurs permettant à l'esprit de survivre aux bouleversements épistémologiques n'en devient que plus urgente et c'est elle qui guide encore le programme annoncé par la rédaction au n° 27 :

> Nous continuerons ce travail qui nous paraît tout à fait nécessaire en cette époque où se généralise la notion de relativité : la recherche dans le cadre du relatif, des facteurs fixes en toutes choses, les constantes des faits, des hommes, de leur esprit et de leur organisme, celles de leurs langues et de leurs arts : seul moyen de fonder solide. (« N° 27 et suivants », n° 27, nov. 1924)[123]

La science présente désormais une valeur opératoire, de guide plus que de garant absolu de la vérité. Au conditionnel des fictions scientifiques, Ozenfant oppose l'art, ainsi que le présent et la certitude garantis par l'action immédiate sur ce monde. « Désespoir ? Au contraire », proteste-t-il devant sa propre perspective de l'univers comme pur jeu d'esprit, sans réalité en dehors de la portée de notre pensée. Le relativisme présente en effet pour lui un mérite non négligeable, qui est le propre de la pensée expérimentale : la relativité des idées s'avère féconde en ce qu'elle est une condition pour le changement, propice aux

[123] La dépréciation subie par le savoir scientifique n'empêche pas les directeurs de continuer à adhérer à la méthode expérimentale adoptée au premier numéro, celle du rassemblement et du classement de données. Ce choix est symptomatique de ce qui se passe alors dans le champ propre des sciences en réaction aux théories d'Einstein. Dans son étude consacrée à la réception française de la révolution einsteinienne, Michel Biezunski (*Einstein à Paris*, *op. cit.*) montre que les scientifiques qui résistaient à la physique théorique, à laquelle ils reprochaient le côté mathématique, trop abstrait et sans prise sur le réel, se retranchaient dans leur choix de la physique expérimentale, basée sur l'extraction et la vérification de lois à partir de l'analyse de rapports entre des « faits » observés en laboratoire. À la différence des spéculations d'Einstein, la physique expérimentale avait pour eux l'avantage de pouvoir être appliquée à la vie concrète de tous les jours, de tomber sous le bon sens et de garantir un consensus qui devait se prolonger sur le plan social aussi.

questionnements qui permettent à la connaissance d'avancer[124]. Incertaines, provisoires, les hypothèses sur le monde ne figent pas l'individu et laissent intact son désir d'action :

> [...] nous déclarant inapte à toute certitude, il [le relativisme] permet tous les espoirs, adoucit l'angoisse de néant, nous pacifie et nous conseille de cesser les rêvasseries prouvées stériles ; nous libère, nous calme, et par là nous engage à l'action. (Ozenfant, « Ce mois passé », n° 19, déc. 1923, s.p.)

Ce qui semble fasciner Ozenfant et Epstein dans le monde nouveau dépeint comme un défilé de scènes mobiles, c'est finalement moins la menace d'une déréalisation complète du réel, d'une perte de référent, que la circulation dynamique des images. Le monde n'est pas perçu comme entièrement réifié par ce régime de l'image multipliée vertigineusement, mais comme nourri de la vitalité qu'implique le changement des points de vue. L'agilité du regard qui doit faire face à une avalanche d'images arrive ainsi à signifier la mobilité du regardeur même, son adaptabilité à la perception cinétique imposée par la modernité technologique[125].

Le doute se résorbe dans l'idéologie dominante de la revue. Ozenfant reprend l'incantation de l'action qui conjure l'aléatoire et chasse le spectre de l'instabilité et de l'incohérence du monde. Epstein non plus, d'ailleurs, ne cède au scepticisme, précisant qu'il ne voit pas dans l'homme un être dégénéré ou affaibli : « Loin de là, l'homme ne m'a jamais paru si beau, ni si capable, ni si énergétique qu'en ce aujourd'hui où je vis[126] ». On reconnaît là l'attitude propre aux héritiers de Nietzsche qui dénoncent le monde moderne et ses contradictions internes tout en affrontant avec joie et optimisme ses périls, dans un discours typique qui oscille entre espoir et incertitude, entre confiance et doute[127].

---

[124] Cf. Judith Schlanger, *L'invention intellectuelle*, Fayard, 1983, pp. 34-36.
[125] Sur la perception cinétique et multiple dans un monde où tout est en circulation, voir aussi J. Crary, *L'art de l'observateur*, *op. cit.*, p. 45 et passim.
[126] Jean Epstein, « Le phénomène littéraire », *EN*, n° 9 (juin 1921), p. 965.
[127] Cf. M. Berman, *All That Is Solid Melts Into Air*, *op. cit.*, pp. 19-23.

Certes, nous n'en sommes pas encore au désenchantement vis-à-vis de la machine qui gagnera certains artistes à partir des années 1930[128]. La crise est pourtant amorcée, contribuant à une autre vision, plus inquiète, de la modernité ; soumise à une implosion, décentrée dans la multiplicité des reflets et des surfaces sans fond, elle esquive la fixité et toute possibilité de signification :

> La civilisation permet donc à l'homme de développer une plus grande surface de contact avec le monde ; elle multiplie les voies d'absorption. Mais ce contact est essentiellement indirect et médiat, cette absorption n'absorbe que des filtrats, des résidus de distillation, des produits de synthèse. Les villes sont plus fausses qu'un décor d'opéra. La nature se promène en travesti. La vérité culbute de circonstance en circonstance. (Jean Epstein, « Le phénomène littéraire », *EN*, n° 8, mai 1921, p. 859)

Malgré son optimisme, Epstein témoigne de la dissociation de la vue et du toucher générée progressivement par la redéfinition du corps au XIX[e] siècle. Il anticipe ainsi ce que Guy Debord appelle en 1967 la « société du spectacle[129] », phénomène dont Jonathan Crary situe justement la naissance à la fin des années 1920[130]. Cette description d'une civilisation optique qui dénature le réel, le duplique et le fictionnalise est symptomatique et ironique à la fois : elle révèle une impasse qui devient plus aiguë à mesure que l'on avance dans la décennie de la généralisation et de la banalisation de mots d'ordre comme « conception » et « construction ». Derrière les vertiges de la civilisation optique se cache une « frénésie de

---

[128] « La marche triomphale et sans précédent des sciences exactes a chassé la magie de notre vie ; le poète et prophète sont devenus les parents pauvres de l'homme positif et matérialiste qui, ébloui par le succès de la civilisation mécanisée, s'en sépare. » Walter Gropius, *Apollon dans la démocratie. La nouvelle architecture et le Bauhaus*, Bruxelles, La Connaissance, 1969, p. 16.

[129] « Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à *faire voir* par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vie le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher ; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle. » *La Société du spectacle* [1967], Eds. Gérard Lebovici, 1987, p. 15.

[130] Car cette époque connaît les débuts de la sonorisation au cinéma, l'essor de l'urbanisme, l'utilisation des techniques de mass médias par le parti nazi en Allemagne, le début du projet des passages de Benjamin. J. Crary, « Spectacle, Attention, Counter-Memory », *October*, n° 50 (automne 1989), pp. 97-107. Voir, pour la séparation des sens engendrée par la normalisation du corps au XIX[e] siècle, son *L'art de l'observateur* (*op. cit.*), surtout le ch. III « La vision subjective et la séparation des sens », pp. 105-141.

saisir le réel[131] » et de renouer avec les possibilités de l'expérience immédiate que l'âge de la reproduction mécanique du réel a profondément perturbée.

La circulation des images et l'immanence de l'expérience des sens

Un autre texte d'Epstein, complémentaire aux articles qu'il publie dans *L'Esprit nouveau*, vient illustrer la fragmentation du réel et du sujet qui croit saisir le réel. « Le regard du verre[132] » propose en fait une théorie du cinéma à partir d'une brève histoire qui fait penser à la multiplication dynamique des images du *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp (1912) ou aux expérimentations futuristes d'Umberto Boccioni, de Giacomo Balla et de Gino Severini. Epstein raconte comment il a dû prendre une fois, faute d'ascenseur tombé en panne, l'escalier en colimaçon et pavé de miroirs d'un hôtel :

> Cette immense spirale de marches disait le vertige. [...] Je descendais entouré de mois-mêmes, de reflets, d'images de mes gestes, de projections cinématographiques. Chaque tournant me surprenait sous un autre angle. Il y a autant de positions différentes et autonomes entre un profil et un trois-quarts dos que de lames dans l'œil. Chacune de ces images ne vivait qu'un instant, sitôt aperçue, sitôt perdue de vue, déjà autre. Seule ma mémoire en arrêtait une sur leur infini, et en reperdait deux sur trois. Et il y avait les images des images. Les images tierces naissaient des images secondes. L'algèbre et la géométrie descriptive des gestes apparaissaient. Certains mouvements se divisaient par ces répétitions ; d'autres se multipliaient. Je déplaçais la tête et je ne voyais à droite qu'une racine carrée de geste ; mais, à gauche, ce geste était élevé à sa huitième puissance. [...] Des aperçus parallèles se répondaient exactement, se répercutaient, se renforçaient, s'éteignaient comme un écho, avec une vitesse bien supérieure à celle de l'acoustique. [...] Cet escalier était l'œil d'un [...] tyran, plus espion encore. J'y descendais comme à travers les facettes optiques d'un immense insecte. [...] Je m'apparaissais dans une grande rétine sans conscience, sans morale, et haute de sept étages. Je me voyais privé d'illusions entretenues, surpris, dénudé, arraché, sec, vrai, poids net. [...] Une telle leçon d'égoïsme à rebours est impitoyable. Une éducation, une instruction, une religion m'avaient patiemment consolé d'être. Tout était à recommencer.

Le « regard de verre » est la fable par excellence de l'individu pris dans le kaléidoscope centrifuge de la modernité, dans une immense machinerie qui produit le dédoublement, la décomposition et la prolifération du même. L'« égoïsme à rebours » qui,

---

[131] Ozenfant, « Ce mois passé. Certitude », n° 22 (avril 1924), s.p.
[132] « Le regard du verre », art. cité.

pour Epstein, signifie la confrontation brutale de l'individu avec sa propre vérité nue et crue, celle de ses pulsions inconscientes et des travers refoulés, est aussi l'effondrement d'une subjectivité stable, capable de s'autosaisir. Le cinéma, dont Epstein apprécie justement la puissance analytique neutre, incapable d'empathie – « c'est un œil sans préjugés, sans morale, abstrait d'influences » – est un avatar tyran du coup de marteau contre les idoles (les valeurs reçues, la religion). Il est l'Argus moderne au regard panoptique dépourvu de toucher.

Bien que Beatriz Colomina ait affirmé à plusieurs reprises la dimension spectaculaire et médiatique de l'architecture de Le Corbusier, on est en droit de se demander si Ozenfant et ce dernier ne luttent pas contre cette vision autonome, dissociée du tactile, générée par le régime des mass média. En effet, nous avons déjà pu constater l'importance de la vision-toucher pour Le Corbusier, ainsi que sa critique de la consommation passive et « spectaculaire » des images, facilitée par les musées et le tourisme[133]. De même, et tout en tenant compte de sa pratique de la photographie en auteur-producteur[134], on ne pourrait trop facilement négliger la distinction qu'il opère entre la photographie et le dessin, et plus particulièrement entre les appropriations différentes du monde qu'elles permettent. Celles-ci introduisent une sorte de scission dans son œuvre[135], ainsi qu'au niveau du programme de la revue, comme j'ai essayé de le démontrer tout au long de cette thèse. Son approche des médias est ainsi à entendre à double sens. La propagande médiatique est au service d'un art

---

[133] Ceci n'est sans rappeler Benjamin qui, dans *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, « considère que le musée d'art, au milieu du XIX^e siècle, n'est qu'une des nombreuses "maisons de rêve du collectif", et que l'observateur le parcourt et l'appréhende exactement comme si c'était un passage, un jardin botanique, un cabinet de cires, un casino, une gare ferroviaire ou un grand magasin ». J. Crary, *L'art de l'observateur*, *op. cit.*, p. 49.

[134] Le Corbusier retouchait les photos des ses villas ou d'autres bâtiments avant de les publier dans la revue, dans ses livres et, finalement, dans son *Œuvre complète*. Sur l'auteur-producteur, différente de l'auteur-interprète, selon les distinctions établies par Benjamin entre l'artiste-mage et l'artiste-chirurgien, cf. partie I, p. 88, n. 163.

[135] La photo et le dessin recouvrent ainsi les valeurs opposées que Michel de Certeau attribue à l'écriture, interprétée comme moyens de la rationalité conquérante, et à la voix, à la parole orale, résistance créatrice contre toute forme de domination (*L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, *op. cit.*, pp. 195-238). Pour une analyse de cette scission au sein de l'œuvre de Le Corbusier, voir S. Richards, *Le Corbusier and the Concept of the Self*, *op. cit.*

qui aimerait secrètement se passer de propagande, cette « harangue » d'un orateur qui viendrait perturber le penseur penché sur un bon livre. Les deux conceptions, celle d'un monde d'images en circulation permanente, et par conséquent, d'un observateur par définition mobile et actif, et celle d'un individu capable d'ordonner le monde, de lui donner cohérence depuis une perspective mobile mais qui résiste au flux chaotique des images, coexistent ici. Le Le Corbusier qui préfère le dessin aux diapos pendant ses conférences est aussi celui qui conçoit des expositions multimédias : ces pratiques se superposent ainsi sans être identiques et sans s'annuler.

La perception esthétique que Le Corbusier tente de définir n'est pas complètement étanche à cette circulation qui définit les images et au régime de l'éphémère auxquelles elles sont soumises, sans pourtant tomber dans la frénésie vide des affiches. À mon sens – et c'est ce que je tenterai de montrer dans les dernières pages de cette partie en rapport à l'art de vivre puriste –, c'est vers une autre temporalité, engageant la circulation et le devenir grâce à l'immanence préservée de l'expérience des sens, que tend l'espace esthétique architectural auquel Le Corbusier travaille dès ces années. Un espace et une expérience qui ne sont pas coupés des changements perceptifs générés par les expérimentations technologiques des XIX^{e} et XX^{e} siècles – indissociabilité que Jonathan Crary affirme et démontre, et que Beatriz Colomina a remarquablement mise en évidence dans les activités de Le Corbusier – mais qui ne s'y réduisent pas non plus.

La circulation des images a beau menacer de s'assimiler à celle des marchandises et y ressembler à s'y méprendre[136], elle demeure toutefois singulière. Les puristes, comme Seurat

[136] Au XIX^{e} siècle débute « un monde où priment l'échange et le flux, où un savoir étroitement lié au toucher serait inconciliable avec la place centrale qu'occupent désormais les signes et les marchandises mobiles, qui n'ont d'identité qu'optique » (J. Crary *L'art de l'observateur*, *op. cit.*, p. 98). Beatriz Colomina propose, elle aussi, une interprétation de l'architecture moderne liée à la culture de consommation (*La publicité du privé*, *op. cit.*). Pour une critique de l'interprétation de Colomina, dont je partage quelques-unes des réserves, voir Mary MacLeod

qu'ils admirent et dont la technique a été souvent comparée à la photographie, n'échappent pas à leur époque ; leur travail comporte, en effet, une réflexion sur l'image à l'âge de sa reproductibilité technique[137]. À l'image de *La Grande Jatte* dont le motif « déjà brouillé par son association à l'imagerie populaire [...] perd en effet son reste d'*aura* (comprendre avec Benjamin "l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art, *l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve*") pour entrer dans le cycle de la reproduction du "sujet" et de la multiplication de ces "objets" caractéristique de l'âge de leur spectaculaire manipulation technique (l'âge des grands magasins)[138] », les peintures puristes, dont la technique s'inspire du dessin industriel, déclinent les formes standard des objets produits en série (*ill.* 5). L'interpénétration de ces formes aplaties à l'intérieur d'un contour unique a été interprétée dans le sens de la société organique et statique que les puristes se seraient chargés de modeler[139]. Cependant elle semble illustrer plutôt l'effet d'une vision dans un univers saturé d'images et oscillant entre fixité (le contour unique, qui rime parfois avec le profil d'un colonne antique) et mobilité (la superposition des formes transparentes). Siegfried Giedion écrivait ainsi dans *Mechanization Takes Command* au sujet du traitement puriste des formes, mais pour en tirer d'autres conclusions :

> To render the livingness of their forms, the contours are made to flow, are set in motion, interrupted, rent asunder, repeated or conjoined. Their shape fades away and reappears. They are concrete and intangible, transparent and opaque, hovering and at rest, thin as air and massive in turn. In the early still lives of Juan Gris, the wooden structure of a wall or of a

---

and Joan Ockman, « Some comments on reproduction with reference to Colomina and Hays », in *Architecture/Production*, Beatriz Colomina et al. (éd.), *Revisions 2*, New York, Princeton Architectural Press, 1988, pp. 223-231. Les deux auteurs soulignent justement que l'intérêt de Le Corbusier et de la revue était la production et non une interrogation sur les conditions de la société de consommation. Cela étant dit, s'ils se confrontent aux différents malaises introduits par la société de masse, leur but n'est pas de renforcer ces effets mais de les contrecarrer.

[137] Sur ce point chez Seurat, voir l'excellente étude d'Eric Alliez avec la collaboration de Jean-Clet Martin, « Temps gris à la Grande Jatte (l'extraterrestre Seurat/l'œil-machine) », in *L'œil-cerveau : Nouvelles Histoires de la peinture*, Vrin, Coll. « Essais d'art et de philosophie », 2007, pp. 223-293. Selon Alliez, « l'art de Seurat atteste la désincarnation du monde et de la condition spectrale des figures qui hantent son théâtre, en suspension dans le vide » (p. 272), il est la « mort annoncée de la peinture » (p. 268).

[138] *Id.*, p. 278.

[139] K. E. Silver, *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.*, pp. 320-336.

violin infuses an area, asserting itself as insistently as a tree picked out by a projector against the night[140].

Nous voilà bien loin d'un quelconque statisme de formes hiératiques que l'on attribue généralement aux peintures puristes. Le projecteur invoqué par Giedion fait plutôt penser au clignotement d'une réclame nocturne, jetant, le temps d'un instant, une lumière fantomatique sur les objets autour d'elle; tandis que les formes semblent prises dans un battement qui les fait osciller entre évanescence et apparition. Il est d'ailleurs symptomatique que le premier article relatif aux précurseurs du purisme ne soit pas consacré à Cézanne, mais à Seurat et que la première reproduction en couleurs à paraître dans la revue soit celle d'une de ses peintures, *Jeune femme se poudrant* – pareille aux figures d'*Un dimanche à la Grande Jatte*, plates, désincarnées, mais aussi efficaces qu'un logo publicitaire[141].

Dans les marges du purisme pictural, cependant, il y a aussi une circulation d'images qui est empreinte de ce qu'on pourrait appeler un vitalisme, l'envers positif de la circulation hypnotique des surfaces spectaculaires, dont nous pourrons mesurer l'importance dans les dernières pages de cette partie.

Le rôle de la vision que nous avons observé ici est double : il oscille entre les pôles opposés du relatif et du certain, du vide et du plein. D'un côté, il est le signe avant-coureur de la « séduction » des « simulacres », des surfaces vides escamotant un réel problématique[142], de l'autre il s'intègre dans une modernité qui fait primer la production sur la reproduction, la création sur la mimésis. Dans ce cas, la vision n'est plus du domaine de la représentation, de la reproduction affadie d'une essence par une image, mais donne accès au réel qu'elle consolide en produisant et en y ajoutant elle-même des réalités.

---

[140] *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History* (1948), New York, The Norton Library, 1969, p. 360.

[141] « [...] a concision as potent in nailing down a concrete referent as any advertising logo ». Linda Nochlin, « Seurat's *La Grande Jatte* : An Anti-Utopian Allegory », *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper & Row Publishers, 1989, pp. 182-183.

[142] Cf. Jean Baudrillard, *De la séduction*, Galilée, 1979 ; *Simulacres et simulations*, Galilée, 1981.

On en retiendra donc l'extraordinaire productivité associée à l'activité perceptive et cognitive de la vision, ainsi que la dimension poétique qui vient doubler une vision transformée en instrument de production. Cette dernière, en effet, bien que très présente, est loin d'être exclusive. La réorganisation de l'espace quotidien visée par les métaphores de la clairvoyance ou de la cécité qui traversent la revue (« Des yeux qui ne voient pas ... ») indiquent qu'éduquer sa vue, en exercer l'acuité, c'est non seulement devenir réceptif aux transformations qui agitent le monde moderne, mais aussi travailler à « les accoucher de leurs possibilités » (*EN*, n° 1), prendre part à la reconfiguration du monde visible. Dans cette logique d'une vision qui forme et transforme la vie, bien voir est un geste qui déclenche la fabrication du réel et revêt une dimension inaugurale. Le virtuel n'est dès lors pas réduit au mode d'une hypothétique probabilité, mais célébré en tant que promesse d'un réel à venir, conçu sur le mode de la possibilité, voire de l'urgence, comme devenir-acte d'un geste amorcé dans et par le regard.

Ceci n'est pas ... l'esprit nouveau

Finissons ce chapitre en rappelant brièvement un autre épisode, ou plutôt un autre visage du malaise de la modernité visuelle du XX^{e} siècle, dont le rapport avec le discours visuel de *L'Esprit nouveau* deviendra vite évident. L'un de ceux qui ont le plus travaillé sur la transformation ironique de l'objet en son étiquette flottante et clonée à l'envi dans une biosphère transformée en médiasphère, est sans doute René Magritte. Que Magritte se soit penché sur ces objets de style moderne qui défilent au long des pages de la revue, chapeaux melon et pipes plus particulièrement (*ill.* 17), n'est cependant guère étonnant. En effet, avant de se tourner vers le surréalisme grâce à la découverte des œuvres de Max Ernst et de Giorgio de Chirico, Magritte est passé entre 1920 et 1922 par une brève phase « puriste »

sous l'influence du peintre belge Victor Servranckx, dont *L'Esprit nouveau* publie plusieurs reproductions dans le n° 22 (1924). Les deux ont même écrit ensemble un manifeste non publié à l'époque, intitulé « L'Art pur. Défense de l'esthétique » et inspiré par les manifestes de Loos et les esthétiques post-cubistes et De Stijl. On y retrouve notamment le refus de l'art appliqué ou décoratif, l'idée que le style des objets utilitaires « est un résultat et non un but », ainsi que la critique de l'art qui imite les machines dans leurs formes et non dans l'esprit qui engendra ces formes[143]. Par la suite, Magritte a gardé un intérêt pour les objets quotidiens, dont les chapeaux, qu'il commença à peindre en 1926 et continua à représenter de manière ininterrompue jusqu'à la fin de sa vie.

Magritte ne pratiqua pas l'automatisme, mais engagea à travers sa peinture une lecture subversive du langage publicitaire, dans laquelle les objets standard puristes semblent avoir joué un rôle considérable, de même que sa propre activité dans le domaine de la publicité et du *design* graphique à partir de 1918 (création de papier peints, de brochures publicitaires, d'affiches, etc.). Une idée de sa période pré-surréaliste restera en tout cas constante tout au long de son activité : celle de l'inutilité d'inventer de nouvelles formes ou un style nouveau pour les objets d'usage quotidien, car, pour Magritte, les objets les plus connus et aux formes les plus banales ont le plus grand potentiel d'un « sentiment *non familier* du mystère[144] ». *Ceci n'est pas une pipe* (1926), ainsi que la tout aussi célèbre *Trahison des images* (1929), qui montrent une pipe qui n'en serait pas une, s'inscrivent ainsi à la fois contre et dans le droit fil de l'image fonctionnaliste du même objet publiée dans les pages de la revue

---

[143] Cf. René Magritte, *Ecrits complets*, André Blavier (éd.), Flammarion, 1979, pp. 13-24. Voir aussi Victor Servranckx, « La plastique pure » (1925), in *Léger et l'esprit moderne*, *op. cit.*, pp. 435-439. Directeur artistique d'une fabrique de papier peints à Bruxelles, Servranckx aida Magritte à trouver un travail dans la même fabrique. Alors que certains auteurs, dont Michel Foucault, soulignent la réaction de Magritte aux images fonctionnalistes utilisées par Le Corbusier, selon Peter Wollen (« Magritte and the bowler hat », in *Paris/Manhattan : Writings on Art*, Londres/New York, Verso, 2004, p. 128), les puristes ont joué un rôle plus important qu'on le pense dans l'intérêt de Magritte pour les objets utilitaires.

[144] Lettre de Magritte à André Bosmans du 18 août 1959, citée dans *Ecrits complets*, *op. cit.*, p. 23.

et reprise dans *L'Art Décoratif d'aujourd'hui* de Le Corbusier (*ill.* 17). La recherche d'un mystère non familier est inspirée ici par le dédoublement de l'objet opérée par l'image cinématograhique et publicitaire. Un écart « sournois », comme le disait Ernst à propos du collage, est venu troubler la perception des objets quotidiens. Dans le manifeste de 1922 déjà, une phrase détonnait, contrastant avec l'annonce, quelques lignes plus haut, du triomphe imminent « d'une époque classique » : « Expositions intensifiées, échanges d'œuvres d'art, de sorte que *les expositions soient visitées comme les cinémas.* Grandes villes cosmopolites, *le soir sur les nuages, réclames lumineuses : 'LE PEINTRE X'" EXPOSE'"*[145] ».

Il est intéressant de savoir que dans sa résistance à la confusion entre réalité et représentation produite par la multiplication des images publicitaires la démarche de Magritte est proche de celle adoptée par son ami poète Paul Nougé[146]. Comme Reverdy qui inspire sa théorie et pratique poétiques, Nougé oriente ses recherches dans le sens de l'efficacité et non de l'expressivité de la poésie, à travers ce qu'il appelle « transfiguration ». La poésie se doit, plus précisément, de transfigurer le langage de la publicité, de travailler ce nouveau langage commun qui s'affiche partout dans la rue, en dehors de tout souci d'originalité, et de s'en trouver, à son tour, métamorphosée. Nougé est précédé dans ses expérimentations sur les rapports entre publicité et poésie par Tristan Tzara notamment, qui cependant utilise les moyens de la propagande et de la réclame afin de mieux creuser l'écart entre les deux domaines. En retournant contre eux-mêmes les moyens de la publicité des journaux, Tzara travaille en fait à la séparation entre poésie et sphère commerciale[147].

---

[145] « L'Art pur. Défense de l'esthétique », *op. cit.*, p. 18. Je souligne. Lors de la rétrospective Magritte de 1968 à Bruxelles, les taxis bruxellois étaient munis à l'arrière d'une publicité lumineuse : « Magritte » (*id.* p. 24, n. 12).

[146] Cf. Roger Rothman, « René Magritte and "The Shop-Window Quality of Things" », in *The Space Between*, vol. III, n° 1 (2007), pp. 11-28. Nougé et Magritte ont travaillé ensemble sur plusieurs projets publicitaires dans les années 1920. Le tract de Nougé, *La poésie transfigurée* (30 janv. 1932), est contresigné par Magritte, E.L.T. Mesens et André Souris.

[147] Sur ce point, cf. Patrick Suter, « Dada et le journal abstrait (Tzara) », in *Dada, circuit total*, *op. cit.*, pp. 493-501. La relation des avant-gardes littéraires au monde du journal et de la publicité est ancrée dans le double rapport,

Avec Magritte, la transfiguration de l'art par l'usage subversif du langage de la publicité rejoint, tout en la déplaçant, l'interrogation de Reverdy sur la superposition, en même temps que la séparation, des différents régimes de réalité (la réalité de tous les jours et son émotion prosaïque et la « grande réalité » générant l'émotion poétique). Dans une lettre à Ferdinand Alquié, Magritte écrit :

> [...] je pense (comme je peux) à cette question de "l'apparence" et de ce qu'elle pourrait bien cacher. Je n'arrive pas à croire que sous l'apparence se trouve autre chose que de l'apparence et sous celle-ci, à l'infini, toujours de l'apparence. La réalité "qu'elle cacherait" ne serait-elle pas notre pensée qui voit l'apparence sans que la pensée (la réalité) ne puisse se voir elle-même ?[148]

Il ajoute :

> La question de l'apparence peut surgir et peut-être se comprendre ainsi (à propos de ce tableau [*Je ne vois pas (la femme) "cachée dans la forêt"*[149]]) : Il n'y a rien de caché puisque nous voyons la femme distinctement. Nous voyons la forêt plus indistinctement que la femme : nous n'en voyons que le mot. Mais nous *pensons* à la femme et à la forêt. Notre pensée en voyant ce tableau est un mystère pour elle-même, elle ne "cache" pas son mystère puisqu'elle pense avec précision : Je ne vois pas la femme que je vois. Sans le mystère, il n'y a rien.

Ce dévoilement de la pensée alors même qu'elle semble buter contre un obstacle – ce jeu de tensions entre ce que l'image fait voir et ce que l'image fait lire – se donne comme le mystère de la pensée même. L'affirmation « Sans le mystère, il n'y a rien » veut alors dire que, sans le mystère, la pensée même n'est pas possible, qu'elle ne peut exister que lorsqu'elle est littéralement prise dans une impasse, qu'elle se heurte à sa propre opacité, qu'elle se trouve incapable d'affirmer, de nier ou de choisir. La clarté et la transparence ne semblent pas être ses conditions. Si les dessins de Magritte font penser par leur fini académique à la

---

de rejet et d'attraction, de Mallarmé à « l'universel reportage », que le poète avait lui-même expérimenté dans un journal dont il fut le seul rédacteur : *La Dernière mode* (1874). Les entreprises poétiques futuriste, dada et surréaliste ont opéré, par la confrontation avec les insuffisances et les atouts (dont la possibilité d'un espace collectif purgé du sens commun) du journal, une remise en question des enjeux esthétiques et formels de la littérature. À ce sujet, on pourra consulter, du même auteur, « Presse et invention littéraire. Mallarmé et ses "héritiers" futuristes, dada et surréalistes », in *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, sous la direction de Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant, Nouveau Monde, 2004, pp. 351-364 ; *Laboratoires littéraires : le rôle de la presse dans l'invention textuelle de Mallarmé à nos jours*, thèse de doctorat, Université de Genève, 2006.

[148] Lettre du 11 juin 1959, citée dans *Ecrits complets*, *op. cit.*, p. 448, n. 2.

[149] Photomontage paru in *La Révolution Surréaliste*, n° 12 (le 15 déc. 1929).

démonstration sage d'un manuel d'école, ils mettent aussitôt en échec toute tentative d'exemplification du nom par la chose[150]. Lorsque, en réaction à la réflexion de Michel Foucault sur la fondation de l'*épistémè* du XVI[e] siècle dans la ressemblance, Magritte lui écrit au dos d'une reproduction de *Ceci n'est pas une pipe* : « Le titre ne contredit pas le dessin ; il affirme autrement », le peintre renchérit sur les conditions d'existence d'une pensée écartelée entre les deux pôles de la représentation iconique et du langage[151]. Un écartèlement qui est à la fois un trait d'union : « Ce qui ne "manque" pas d'importance, c'est le mystère évoqué *en fait* par le visible et l'invisible, et qui peut être évoqué *en droit* par la pensée qui unit les "choses" dans l'ordre qui évoque le mystère[152] ».

On le voit, Magritte s'inscrit dans le grand projet moderniste de mise à nu des conditions de possibilité et de fonctionnement de la pensée qui rassemble les revendications futuristes d'analogies choquantes entre des choses éloignées, la théorie reverdienne de la rencontre juste entre deux objets ou idées éloignés dont l'esprit saisit spontanément les rapports, et l'approche de l'image par Epstein et par les surréalistes comme choc, déflagration, rencontre fulgurante et arbitraire entre des objets sans rapports entre eux. Magritte s'éloigne cependant de l'entreprise surréaliste qui vise la « dictée de l'esprit » à travers l'automatisme. C'est ce qu'a très bien compris Nougé dans son opposition à Breton au sujet de Magritte :

> L'idée de « modèle » intérieur pourrait devenir une notion dangereuse. Elle risque de se laisser entendre que le tableau existe dans l'esprit du peintre avant que d'être peint. La réalité est autre et infiniment plus complexe. Elle est faite d'un mélange presque inextricable

---

[150] Voir Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Monpellier, Fata Morgana, 1973.

[151] Magritte réagit à la lecture de *Les Mots et les Choses*. Sur le dialogue entre Magritte et Foucault, cf. Dominique Château, « De la ressemblance : un dialogue Foucault – Magritte », in Thierry Lenain, *L'image: Deleuze, Foucault, Lyotard*, Vrin, 1997, pp. 95-108.

[152] Lettre à Michel Foucault du 23 mai 1966, *Ecrits complets*, *op. cit.*, p. 640 ; Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, *op. cit.*, p. 84. Magritte s'en prend ici à ceux qui accordent une importance démesurée à l'invisible : « ce qui est invisible ne cache rien : il peut être connu ou ignoré, sans plus. Il n'y a pas lieu d'accorder à l'invisible plus d'importance qu'au visible, ni l'inverse » (*id.*, p. 639).

> d'illuminations partielles, d'actes, de retours, de désirs, de plaisirs particuliers, de gênes, de distractions, de sommeils, de réveils, – en fin de compte, le tableau existe[153].

Une autre exploration de la pensée dans son rapport à la réalité s'offre ici, différente du modèle de fonctionnement par rapports et opérations combinatoires privilégié dans *L'Esprit nouveau*, et pourtant non éloignée des préoccupations qui réunissent Reverdy et les animateurs de la revue. C'est une sorte d'anatomie que pratique Magritte, inspirée par les recherches sur la vision et sur la conscience qui se multiplient à la fin du XIX[e] et au début du XX[e] siècles, anatomie de la pensée et de la réalité en même temps que de la peinture[154]. Creuser l'épaisseur feuilletée des apparences pour toucher le point où la pensée et la réalité se rencontrent en dehors du langage et se reconnaissent comme les deux visages d'une même activité, c'est aussi vouloir injecter du mouvement dans les surfaces plates des profils qui hantent les peintures de Seurat. En jouant sur la superposition littérale des plans, Magritte exploite ainsi l'idée d'une image à double-fond – que Seurat avait en quelque sorte pulvérisée, atomisée par la monotonie même de sa technique picturale –, qui ne garantit plus une quelconque stabilité de la réalité, mais qui n'en abandonne pas non plus l'idée. Le jeu infini des apparences évoqué par Magritte dans la lettre à Alquié indique que les images n'épuisent pas le réel mouvant – au contraire de ce que prétend la publicité, étroitement liée en cela au fonctionnalisme qui réduit l'objet à son usage – tout comme les mots ne se laissent pas facilement approprier par tous, car préexistant à celui qui les utilise, et se trouvent donc incapables d'épuiser la pensée. L'image et le mot sont en égale mesure « deux mystères »,

---

[153] *Histoire de ne pas rire*, Les Lèvres Nues, Bruxelles, 1956, p. 246, cité dans *René Magritte et le Surréalisme en Belgique*, cat. exp., Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1982, p. 28.

[154] Magritte utilise l'expression dans le manifeste co-signé avec Servranckx : « Il faut l'anatomie de la peinture et non l'anatomie médicale de la poseuse ; le dessin et le coloris s'épousant exactement et n'étant pas là pour ne donner que des plans en profondeur ; la composition, qui est l'économie de la surface, le rythme, la vie du tableau, l'esprit qui ordonne la construction, expression adéquate de l'idée créatrice », « L'art pur. Défense de l'esthétique », *op. cit.*, p. 19.

comme le laisse entendre une autre peinture qui joue sur le hiatus entre la représentation visuelle et l'explication discursive, *Les Deux mystères* (1966).

Dans ce sens, la recherche d'efficacité, et non d'expressivité, de Nougé, ne dit pas autre chose : les mots ont beau être efficaces, leur efficacité ne tient pas à un quelconque pouvoir d'expression ou de traduction d'une pensée intime[155]. D'où ce paradoxe du rapprochement vertigineux du langage de la poésie de ce dont elle est le plus séparée : la publicité. En luttant contre la confusion de l'objet et de l'image, d'une part, et celle de la pensée et du langage, de l'autre, Magritte et Nougé dénoncent le mirage de la transparence qui ferait coller les mots aux choses et l'esprit aux faits – celui-là même que mettent en scène les photos des objets modernes des pages de *L'Esprit nouveau* –, tout en tentant de prévenir les écarts qui minent de l'intérieur ce mirage et menacent de transformer la pensée et la réalité en de pures hallucinations.

Ce rapprochement vient éclairer un autre, notamment celui de la photographie du bidet de la maison Pirsoul (*ill.* 16) qui ouvre l'article « Autre icônes, les musées » de Le Corbusier dans le n° 20 (1924) et du ready-made *Fountain by R. Mutt* (1917) de Marcel Duchamp[156]. Alors que Le Corbusier laisse intact le statut de l'objet produit en série, Duchamp l'élève au rang d'objet d'art par le simple fait de la signature. L'urinoir prouve ainsi la coïncidence de l'art et du non-art, que les animateurs de *L'Esprit nouveau* récusent – même si les objets utilitaires et les objets d'art cohabitent dans les pages de la revue dans une proximité ambiguë –, et met en échec le consensus, mine le « nous » fondateur de l'art, le

---

[155] « Hors Mallarmé et Valéry, sous un angle plus général, Nougé fut pratiquement seul, aux côtés de Paulhan et de Ponge, à reconnaître cet obstacle primordial du langage, par ailleurs éloquemment périphrasé par la célèbre image de Magritte montrant une pipe qui *n'est pas* l'objet qu'elle représente. » Marcel Mariën, « Le surréalisme vu de Bruxelles », in *René Magritte et le Surréalisme en Belgique*, *op. cit.*, p. 31, n. 21. Magritte et Nougé élargissent et réinterprètent ainsi la donne qui était au centre de la querelle entre « Maintenance » et « Terreur ».

[156] Proposant une discussion des rapports entre pratiques dadaïstes et montage dans l'*EN*, Beatriz Colomina prend comme point de départ la comparaison de ces deux objets, également « conçus », insiste-t-elle, car n'existant que sous forme de « reproductions ». *La publicité du privé*, *op. cit.*, pp. 139-148.

dénonçant comme « un abus et un alibi[157] ». Le « ceci est de l'art » rend désormais impossible toute justification, tout accord qui motiverait fondamentalement le lien entre l'objet désigné comme œuvre d'art et la désignation proprement dite. Le titre *Fountain* joue le rôle d'une étiquette dictée par un choix arbitraire.

Le bidet et l'urinoir s'opposent comme le nom-essence de la chose (ironique, puisqu'il doit s'agir d'un bidet) s'oppose à son étiquette arbitraire. Le premier est justifié par un symbolisme fondamental, qui le colle à son objet et fait, par son évidence même, autorité, la seconde signe la profonde trahison du sens commun et de sa communication poursuivie par Duchamp et les surréalistes. Un accord ou assentiment général s'oppose à un sentiment qui se fonde sur sa résistance à faire l'unanimité, mais qui ne s'impose pas moins comme nouvelle loi. Thierry de Duve propose d'analyser l'étiquette de Duchamp à travers le paradigme énonciatif théorisé par Foucault[158]. Celui-ci attribue à la simple énonciation la fonction d'exister et de faire exister, en dehors de tout paradigme performatif ou structuraliste. Les signes existent parce qu'ils énoncent et non parce qu'ils désignent. Le ready-made est l'évidence même de ce qu'il dit, de ce qu'il énonce : « Ceci est de l'art ». Comme Magritte, Duchamp met en évidence « l'autonomie et l'antécédence de la fonction énonciative par rapport aux autres fonctions, surtout la fonction iconique[159] ». Le paradigme énonciatif tend en plus à dénoncer comme étiquetage arbitraire les noms-essences mêmes, du fait de la classification systématique qui les voue à l'espace immobile de la nomenclature, dictionnaire, encyclopédie ou archive. « Ceci est de l'art » proteste ainsi contre l'archivage de la modernité[160] que *L'Esprit nouveau* déploie patiemment dans ses pages et qui vide les images

---

[157] Thierry de Duve, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Minuit, 1989, p. 31.
[158] Cf. Michel Foucault, « L'énoncé et l'archive », *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, pp. 105-173.
[159] Thierry de Duve, « Echoes of the Readymade : Critique of Pure Modernism », *October*, n° 70 (automne 1994), p. 66.
[160] Sur Le Corbusier, l'*EN* et l'archive, voir aussi B. Colomina, *La publicité du privé*, *op. cit.*, pp. 17-29 et *passim*.

et les objets de leur mémoire et de leurs contenus. Ce n'est d'ailleurs par la seule réaction aux allures de démonstration didactique de la revue[161], cette même démonstration que les dessins de Magritte miment pour mieux subvertir.

Pourtant, c'est tout autre chose que le fantasme d'un musée inhabitable de la modernité et l'illusion des images que les directeurs de la revue voulaient mettre en évidence à travers les photographies et les dessins des objets exposés dans leur publication. Ces images sont animées plutôt par la recherche de *sachlickeit* (objectivité, factualité) des membres du Werkbund. Simplifiées à l'extrême dans les affiches des artistes du Werkbund, les images des objets utilitaires étaient justement censées conjurer les mirages de la mode et de la publicité. Elles devaient susciter l'identification immédiate, univoque et sans confusion de l'image à l'objet[162].

Siegfried Giedion notait ceci dans la suite du passage que nous avons cité plus tôt au sujet des objets standard qui figurent dans la peinture puriste :

> All this is made possible only by a spatial vision that has broken with copying and with perspective; an approach that allows structure, color, and form to be gathered into planetary systems; that changes bottles, glasses, plates, pipes, tables, musical instruments, into *objects that lay bare the very essence of their meaning*[163].

---

[161] Ainsi, André Thirion remémore ses errements pré-surréalistes et ceux de Georges Sadoul : « Nous mîmes trois ans à nous rendre compte de ce que valait le cours d'esthétique pour écoles primaires de *L'Esprit nouveau* où militent, pêle-mêle, en faveur d'un ordre préétabli, les divagations sur le nombre d'or, la réduction des cathédrales en triangles isocèles et en demi-cercles et la lutte contre les taudis. Mais ces livres ont eu de l'influence sur leurs contemporains à qui ils garantissaient les joies artistiques et le confort domestique moyennant la soumission à quelques règles simples. Nous aussi nous dûmes en passer par-là. Je résistai un peu aux cubes de Le Corbusier. En revanche Sadoul avait été convaincu, ce qui devait avoir pour résultat paradoxal de précipiter notre entrée dans le groupe surréaliste. » *Révolutionnaires sans révolution*, Eds. Robert Laffont, 1972, pp. 72-73. Siegfried Giedion relève la filiation directe qui relie les dessins puristes aux méthodes de dessin pour écoliers d'Henry Cole (1808-1882), l'un des responsable de la réforme éducationnelle en Angleterre. Cf. *Mechanization Takes Command*, *op. cit.*, pp. 347-360.

[162] Sur ce point, cf. F.J. Schwartz, *The Werkbund, Design, Theory and Mass Culture Before the First World War*, *op. cit.*, pp. 121-146. S. von Moos a relevé une autre source d'inspiration pour la mise en page et le discours visuel de l'*EN* : la revue *Das Andere* (1903) d'Adolf Loos. Cf. « Le Corbusier et Loos », in *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, *op. cit.*, pp. 122-133.

[163] *Mechanization Takes Command*, *op. cit.*, p. 360. Je souligne.

La transparence des formes qu'il avait soulignée auparavant ne renvoie pas pour lui à une perte du sens menacé par la spectralisation optique, au contraire, c'est la transparence des objets obtenue par une vue où s'exerce la raison qui classe les choses selon leurs identités et différences.

Si le renoncement à la mimésis et à la perspective ne signifie donc pas l'émergence automatique du désordre visuel, les objets étant malgré tout placés dans un champ unique et homogène, « réunis dans des systèmes planétaires », écrit Giedion, cela n'empêche pas que ne s'en dégage un certain flottement, au milieu d'un espace somme toute non identifié, entre les formes et leurs contenus. Ces rapports sont déjà brouillés et en voie d'être dissolus par les frontières floues du contenu de la revue entre art et publicité. La présence physique de l'objet est réduite à une forme qui fonctionne de manière similaire aux désignations-étiquettes que recherchent l'éditeur Christian et Ozenfant dans leurs réflexions et leurs expérimentations respectives sur les vertus optiques de la typographie[164]. Alors que les formes des objets devaient garantir, par leur composition à base de principes géométriques, l'existence objective et absolue de leur référent, on assiste ici à un renversement qui conduit à l'évanescence du référent au profit de son signe arbitraire transformé en étiquette ou réclame lumineuse.

Tout se passe comme si les rayons X du regard-architecte, au lieu de révéler la structure stable de la réalité, faisaient triompher l'apparence spectrale de l'imagerie propre à la radiographie. La photographie par rayons X est d'ailleurs passée du statut de divertissement dans les pages des journaux à sensation de la fin du XIX[e] siècle où elle est associée au spiritisme en vogue à l'époque, à celui d'inspiration du cinéma d'avant-garde des années 1920. Elle y joue notamment un rôle dans l'exploration des rapports entre corps et

[164] Cf. partie III, pp. 299-306.

esprit, intériorité et extériorité[165]. Mais alors que le cinéma surréaliste pratique l'anatomie des désirs et des pulsions subliminales et se passionne pour les figures de l'entre-deux qui définissent aussi pour Epstein la vie psychique (le « regard du verre » décrit par ce dernier est en ce sens un rayon X à la puissance décuplée), Magritte décortique, quant à lui, l'anatomie d'une autre revenante, la réalité des objets mimée par les affiches publicitaires[166]. Les peintures puristes déclinent alors, avec celles de Magritte, les réponses opposées à l'injonction du manifeste : « que les expositions soient visitées comme les cinémas. [...] Grandes villes cosmopolites, le soir sur les nuages, réclames lumineuses : "LE PEINTRE X'" EXPOSE" ». Rien ne nous empêche d'ailleurs de lire autrement cette annonce : « le peintre expose (en rayon) X ». Le verbe « exposer » semble résumer à lui seul les paradoxes de la vision moderniste, marquant l'intersection entre les discours scientifiques, les pratiques artistiques traditionnelles et l'industrie du divertissement.

Au lieu d'aboutir à l'évidence incontestable du rapport juste et démontrable entre la chose et son image ou son mot, entre l'objet et son idée – quête, voire fantasme, qui traverse le purisme et la revue dans son ensemble – le discours visuel de *L'Esprit nouveau* finit par déboucher sur la perte vertigineuse de l'évidence, minée par la multiplicité des points de vue et la perte des certitudes épistémiques. L'action, l'art et la vie-œuvre constituent alors les réponses ou les refuges de la revue face au désenchantement provoqué par la civilisation « optique » et par les sciences qui ne donnent que « l'illusion du vrai » (*A*, p. 179). Le thème de la vie comme œuvre, vers lequel je vais maintenant me tourner, illustre l'ultime forme que

---

[165] Cf. Yuri Tsivian, « Media Fantasies and Penetrating Vision. Some links Between X-Rays, the Microscope, and Film », in *Laboratory of dreams. Avant-Garde and Cultural Experiment*, John E. Bowlt, Olga Matich (éds.), Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 81-99 ; Linda D. Henderson, « X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists », in *Art Journal*, vol. 47, n° 4 (hiver 1988), pp. 323-340.

[166] « The sensation of "seeing one's own death" was probably the most immediate reaction to X-ray images, and, morbid as it is, it was also responsible for the general fascination with X-ray as spectacle. » Yuri Tsivian, « Media Fantasies and Penetrating Vision », art. cité, p. 84.

prend « l'esthétique vivante » promue par la revue et vient compenser les limites contre lesquelles achoppe le sujet avide de savoir.

3. LA VIE-ŒUVRE

De l'esthétique rationnelle de Paul Souriau à la technique du bonheur puriste

Une partie importante des idées véhiculées par Ozenfant et Le Corbusier remontent à l'une des sources attestées de la théorie du purisme : l'esthétique de Paul Souriau, connu pour avoir formulé dans *La Beauté rationnelle* (1904) ce qui est généralement considéré comme la thèse du fonctionnalisme industriel : « Toute chose est parfaite en son genre quand elle est conforme à sa fin[167] ». Repris dans les années 1920 par le fils de Souriau dans sa discussion sur le rapport entre art et technique[168], les éléments théoriques issus de Paul Souriau et présents dans le purisme sont liés principalement à l'exploration de la nature de la production artistique[169]. Il s'agit de la prise en compte des techniques dans la définition du travail artistique, de l'accent mis sur la dimension intellectuelle inhérente à une création comprise comme conception et exécution, de l'invariance des formes, de la postulation de principes scientifiques. S'y ajoutent la préférence pour les formes claires de la géométrie, le

---

[167] *La beauté rationnelle*, *op. cit.*, p. 216. Membre de l'Ecole de Nancy (1889-1909) qui promeut l'art nouveau, Paul Souriau (1852-1926) est l'auteur de plusieurs livres d'esthétique, dont *La suggestion dans l'art* (1893) *L'esthétique du mouvement* (1889), *L'esthétique de la lumière* (1913). Figure majeure de l'esthétique de la fin du XIX[e] siècle, il appartient à un courant positiviste post-comtien qui s'appuie sur les données des sciences (psychologie, psychologie, sociologie). Il est l'un des candidats pour la première Chaire d'Esthétique et de Science d'Art à la Sorbonne, occupée par Victor Basch.

[168] Cf. Etienne Souriau, *Pensée vivante et perfection formelle*, Hachette, 1925.

[169] Olmo et Gabetti ont souligné cette filiation, *Le Corbusier e « L'Esprit nouveau »*, *op. cit.*, pp. 10, 43 (n. 44), 119, 134 (n. 56). *La beauté rationnelle* figurait dans le catalogue de la bibliothèque de l'Ecole d'Art à La Chaux-de-Fonds pendant la formation de Jeanneret.

rejet du hasard, du « préjugé du rare, de l'insolite, de l'extraordinaire[170] » dans l'établissement d'un art universel, ainsi que l'attrait de l'esthétique industrielle qui va de l'appréciation de « l'objet le plus familier, le plus usuel, humble compagnon d'existence auquel on s'attache sans y penser » jusqu'à la préfiguration de la maison comme « machine à habiter »[171].

On a en revanche moins souligné à quel point cette continuité s'établit aussi au niveau des rapports entre esthétique et éthique, niveau inhérent d'ailleurs dans la condamnation de l'arbitraire et de l'insolite qui conduira à la sentence bien connue : « Le purisme craint le bizarre et l'original » (*AC*, p. 93). L'une des questions fondamentales que pose Souriau est celle d'une existence modelée par le principe de « la vie la plus belle » et de l'admiration de « ce qui est vraiment digne d'être admiré » :

> Toute vie, on peut le dire, est un effort vers la beauté. Chacun de nous, qu'il en ait conscience ou non, a son idéal qui le mène, de sorte qu'en fin de compte notre existence vaudra ce qu'aura valu cet idéal [...]. Il importe de ne pas se tromper. Ce que nous sentons ici engagé dans le débat, ce sont toutes nos admirations, tous nos enthousiasmes, toutes nos aspirations morales, forces vives de l'âme humaine qu'il s'agit d'orienter vers leur véritable fin. Au fond de toutes nos méditations sur le but de la vie, on trouverait cette question suprême : quelle est vraiment la vie la plus belle[172] ?

La Beauté rationnelle n'est donc pas seulement une enquête dans le domaine des valeurs et des attitudes esthétiques ou une technique destinée tant au producteur d'art qu'au récepteur, mais aussi un traité d'éducation morale et sociale :

> Fournir à l'art des méthodes plus sûres pour produire la beauté ; nous aider à mieux discerner le beau en substituant aux impressions vagues qui déterminent d'ordinaire nos préférences quelque critérium infaillible ; donner aux sentiments esthétiques, sans rien leur ôter de leur force et de leur charme, une meilleure orientation, telles sont les prétentions de l'esthétique rationnelle et ses promesses[173].

Outre l'intérêt, marqué par un arrière-fond d'idéologie socialiste, pour l'esthétique industrielle, le rapport entre art et morale est l'une des préoccupations majeures de

---

[170] *La Beauté rationnelle*, *op. cit.*, p. 37.
[171] *Id.*, pp. 201 et 223. « Nous estimons qu'une maison est faite, non pour être regardée du dehors, mais pour être habitée, et doit avant tout donner cette impression, qu'il y ferait bon vivre. »
[172] *Id.*, p. 4.
[173] *Id.*, p. 7.

l'esthétique positiviste et néo-positiviste de la fin du XIX[e] siècle[174]. Bien que souvent mal défini et insuffisamment élucidé, ce rapport, lié au problème de la valeur esthétique comprise comme ce qui plaît et doit ou a le droit de plaire, est au centre des théories psychophysiques chez Gustav Fechner ainsi que chez une partie de ses disciples[175]. On le retrouve chez Souriau qui offre une synthèse des principales discussions de son siècle sur la nature de l'art et sur la fonction de l'esthétique, ainsi que sur les rapports entre morale et psychologie. L'accent est mis dans son œuvre sur une éducation du goût qui vise le perfectionnement de la sensibilité et du jugement dans tous les champs où ils se manifestent au moyen d'un « effort sur soi » qui prépare l'individu à l'exercice, par l'admiration[176], de l'intersubjectivité et de l'interactivité sociale :

> [L]'on ne manquera pas de dire que notre esthétique rationnelle repose sur une perpétuelle confusion de l'esthétique avec la logique, avec la science, avec la morale. Nous acceptons ce reproche, car c'est bien à cette fusion que nous tendrons de toutes nos forces. *Nous ne voulons plus que nos goûts esthétiques restent isolés, renfermés en eux-mêmes. Nous montrerons le rapport qu'ils doivent avoir avec les formes les plus sérieuses et les plus élevées de notre activité. Ainsi nous aurons travaillé à l'unification de toutes nos tendances.* La raison n'est pas dialectique pure, raisonnement abstrait. Elle est organisation, finalité, harmonie, l'homme raisonnable, c'est l'homme équilibré, qui a éliminé de ses convictions et de ses aspirations toute incohérence, qui tend de toutes ses forces à un but digne de ses efforts[177].

On aura reconnu avec Elio Franzini « une influence kantienne dans laquelle le goût "est une faculté de juger l'objet en rapport avec la libre régulation de l'imagination", une imagination qui se présente comme productive et spontanée dans un accord "suggestif" avec l'intellect et la faculté du *Geist*[178] ». Souriau écarte d'abord l'idée de l'incompatibilité entre

---

[174] Cf. la bibliographie établie par Elio Franzini, *L'estetica francese del'900. Analisi delle teorie*, Edizioni Unicopli 1984, Edizione digitale Spazio Filosofico, Il dodecaedro, 2002, pp. 487-488 et le ch. « Estetica et fisiologia », pp. 44-56. Cette préoccupation est visible chez Paul Souriau, Eugène Véron (*L'Esthétique*, 1878 ; *La Morale,* 1884) ou Tolstoï, très présent dans la culture française au tournant du siècle (son livre *Qu'est-ce que l'art ?*, paru en 1897 et traduit en français en 1898). À la différence de Souriau, Véron dénonce l'imposture des discussions esthétiques axées sur le beau.

[175] Charles Lalo, *L'esthétique expérimentale contemporaine*, Félix Alcan, 1908, pp. 7-13, 16.

[176] « Nous n'admirons vraiment que ce que nous pouvons admirer en commun. En disant qu'une chose est belle, nous convions tous les hommes à la contempler avec nous [...]. » *La Beauté rationnelle*, *op. cit.*, p. 87.

[177] *Id.*, p. 98. Je souligne.

[178] E. Franzini, *L'estetica francese del'900*, *op. cit.*, p. 53.

invention et raison dans l'acte de création, tout comme celle de l'uniformité et de l'assèchement de la sensibilité qu'une esthétique rationnelle est suspectée de causer. Il pose ensuite la possibilité d'accéder au génie – conçu dans le sillage kantien comme une intensification de l'ensemble de nos facultés de connaître – par quiconque est prêt à soumettre son inventivité à une méthode et à des principes. Le beau est envisagé par conséquent non pas comme prétexte à des transports et des frissons mais comme une « éclatante manifestation du génie, et en même temps le triomphe de la raison » révélant « ce qui nous unit dans le meilleur de nous-mêmes[179] ».

Au-delà de la modélisation des goûts, de la réglementation des admirations par la « culture des sentiments » et de l'esthétique normative qui vise une meilleure intégration sociale par le moyen du sens commun, il s'agit pour Souriau de déterminer le concept du beau et d'expliquer l'adhésion immédiate et partageable que le beau suscite, alors que pour Kant l'humanité se fondait dans une communication intersubjective qui se passait de concept. Franzini relève cette contradiction qu'on ne s'étonnera pas de trouver au cœur du purisme. On ne voit en l'occurrence pas très clairement sur quoi repose ici l'objectivité et l'« évidente perfection » du beau[180], car Souriau, tout en arguant de la tradition rationaliste contre l'empirisme, se défend de fonder son esthétique sur des principes théoriques aprioriques. On se retrouve, chez Souriau, comme plus tard chez les puristes, devant la postulation d'un excès nécessaire et évident qui démontre du même coup « l'insuffisance de la simple perfection », mais qui demeure pourtant inexpliqué. « Le parfait est ce qui correspond à toutes nos exigences, le beau est ce qui les dépasse[181] ». Comme Ozenfant et Le Corbusier, qui nient à plusieurs reprises la pertinence du critère du plaisir pour affirmer la

[179] *La Beauté rationnelle*, *op. cit.*, pp. 26 et 88.
[180] E. Franzini, *L'estetica francese del'900*, *op. cit.*, p. 53.
[181] *La Beauté rationnelle*, *op. cit.*, p. 141.

primauté d'une *émotion* artistique spécifique, comparable à un sublime mathématique, Souriau défend une « esthétique de la valeur » basée sur une fonction édificatrice de l'art validée par l'admiration et par le plaisir qui approuve. Cette esthétique nie le rôle de la subjectivité pure, mais ne s'en remet pas non plus entièrement au raisonnement, pour se fonder en revanche sur l'existence d'un accord ou d'une justesse entre les émotions et la réalité des œuvres :

> Pour être justes, nos admirations doivent être proportionnées autant que possible à la réelle valeur des choses. Et il faut qu'elles soient justes. Nous n'avons pas le droit de les poser au hasard sur n'importe quel objet[182].

Cette adéquation est censée résoudre le problème de l'écart entre la perfection et le sentiment, qui selon Souriau ne devrait pas en fait exister. Ce qui est visé est le rejet d'une certaine dimension mystique voire extatique du beau. Ce dernier est ainsi ravalé au statut de valeur démontrable. L'esthétique rationnelle de Souriau porte donc essentiellement sur le caractère approprié de nos réactions perceptuelles et émotives, auxquelles il reconnaît, malgré sa défiance pour tout ce qui relève du domaine de l'affect erratique, la valeur d'une expérience axiologique[183]. Son esthétique vise le bon dosage de nos réactions. Le beau s'applique par conséquent moins à une propriété quelconque de l'objet qu'à l'accord harmonieux, « juste », entre sa valeur et son effet. L'admiration va ainsi vers ce qui est digne d'être admiré. Le sentiment peut et doit intervenir dans le jugement en tant que « signe de la perfection de l'objet », en tant que vecteur de connaissance qui nous renseigne sur sa valeur, sur sa « vérité ». Souriau s'emploie à faire de l'« élément perturbateur » qu'est le sentiment un indicateur de valeur esthétique, en évitant en même temps de l'ériger comme fondement du

---

[182] *Id.*, p. 161.

[183] Dans le compte rendu du livre (« La beauté rationnelle », in *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, I, 1905, pp. 283-294), Frédéric Paulhan lui reproche de ne pas prendre en compte le fait que nos réactions subjectives peuvent être irrationnelles ou sans objet apparent. Il critique surtout l'idée que le beau réside dans la conformité à une fin ou à une loi, qui peut s'appliquer à des situations morales aussi bien qu'immorales, contredisant l'équation que Souriau veut établir entre le beau, le raisonnable et le bien. Souriau pourtant insiste sur la valeur de la fin : « [...] la réelle perfection d'une chose ne dépend pas seulement de son adaptation à sa fin, elle dépend aussi de la valeur de cette fin même ». *La Beauté rationnelle*, *op. cit.*, p. 291.

jugement. Admirer une chose c'est la juger parfaite, ce qui fait donc intervenir l'intelligence qui ratifie le premier discernement opéré par le sentiment et procède à l'analyse du contenu non conceptuel présent dans le sentiment.

Grâce à cette double dimension évaluative et normative que lui octroie Souriau, l'esthétique débouche sur « une sorte d'hygiène des goûts esthétiques » qui prescrit la nécessité d'un « programme de notre vie intérieure » consistant en l'orientation de nos goûts « dans le sens de nos véritables intérêts ».

> Ici au moins nous pouvons condamner la thèse de l'absolu désintéressement esthétique. [...] Le plus sage ne serait-il pas de mettre nos préférences, nos sympathies, nos jouissances d'art en accord avec les lois du monde, avec notre milieu, avec les exigences de la vie, pour nous assurer la plus grande somme de bonheur possible ? [184]

Le caractère désintéressé qui était, chez Kant, le trait essentiel du jugement de goût, et qui garantissait son indépendance par rapport aux préférences subjectives et à la loi morale, est ici remplacé par l'impératif de la motivation censée harmoniser le jugement de goût, les préférences subjectives et la loi morale. Il s'agit pour Souriau de donner à l'individu « un sentiment de dignité » – le degré suprême de la beauté intellectuelle qui est la beauté du sentiment – qui se vérifie à chaque fois que l'existence se rapproche de l'idéal qu'elle s'est fixé, à chaque fois que l'individu agit en conformité à la loi qu'il s'est donnée. La perfection objective est synonyme de beauté lorsqu'elle se réalise en fonction de la conformité à une fin : « La véritable perfection, c'est que chacun de nous aurait un intérêt suprême à voir réalisé en soi ou en dehors de soi[185] ». Souriau rejoint Kant de nouveau, pour le dépasser aussitôt, en apportant un infléchissement notable à la finalité sans fin spécifique préconisée par le philosophe allemand, dans le sens d'une téléologie non pas seulement ressentie en tant qu'harmonie des facultés, mais reconnue aussi comme nécessité objective.

---

[184] *Id.*, pp. 167-185. « Que toute notre esthétique soit orientée dans le sens de notre intérêt, de notre plus grand et véritable intérêt, je n'ai pas à l'en défendre, car c'est son programme même. » *Id.*, p. 198.
[185] *Id.*, p. 211.

L'idée d'une esthétique intéressée se double ainsi de celle d'une finalité spécifique, par quoi le jugement esthétique n'est plus un jugement pur, fondé uniquement sur un sentiment, mais acquiert une valeur cognitive[186]. Dans la contemplation des fins qui justifient les formes d'action et qui dotent l'existence d'intelligibilité se trouve pour Souriau le secret de « la vie la plus belle ». La beauté, comme la morale, vise donc « la perfection de l'être[187] ». On est passé d'une esthétique qui pose l'autonomie d'un sentiment universalisable à une esthétique qui renforce l'aspect téléologique et consensuel pour faire du beau un devoir de bonheur. À une époque où la psychophysique se concentre déjà depuis plusieurs années sur la formalisation de la perception et sur l'établissement d'un seuil de « normalité » des réponses physiques et psychiques de l'individu, ce bonheur se doit d'être en même temps démontrable, mesurable, il faut qu'il soit accessible à n'importe qui et, une fois atteint, « qu'il s'impose comme une évidence[188] ».

La « sagesse pratique » qu'enseigne Souriau consiste dans le choix du but le plus intelligible dans la vie. Elle est proche sur plusieurs points de la « technique du bonheur » qui occupe Ozenfant et Le Corbusier. Cette proximité est en partie due à quelques sources communes de la philosophie de Souriau et du purisme : l'esthétique scientifique basée sur les lois psychophysiologiques de l'harmonie, l'unité dans la variété et l'adaptation à une fin[189], et,

---

[186] Le jugement de goût est un jugement esthétique de valeur qui se fonde sur un sentiment intime, lequel porte sur la relation du sujet à l'objet. Il est en cela différent du jugement de connaissance, jugement déterminant qui repose sur un concept. Kant exclut le passage ou le transfert des concepts aux sentiments. Rappelons que chez Kant la finalité sans fin spécifique est liée au beau naturel, tandis que l'idée d'une fin spécifique est liée au beau artificiel, comme à toute œuvre humaine. Souriau conteste cette hiérarchie et privilégie le jugement esthétique-normatif, jugement d'ordre évaluatif qui comporte une composante cognitive, fondé sur la reconnaissance de la conformité à certaines règles. Sur les différents types de jugement en rapport avec la finalité sans fin spécifique chez Kant, cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophique de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Gallimard, 1992, pp. 33-34, 73-74, 79.

[187] *La Beauté rationnelle*, *op. cit.*, p. 506.

[188] J. Crary, *L'art de l'observateur*, *op. cit.*, p. 33. Crary s'appuie ici sur les considérations de Baudrillard (*La société de consommation. Ses mythes. Ses Structures*, 1970) au sujet du mythe du droit à l'égalité et au bonheur qui devient au XIX^e siècle l'une des idéologies dominantes de la société.

[189] Souriau en retient surtout l'idée d'une esthétique démontrable proche de la science et les éléments compatibles avec son idéalisme rationaliste critique envers l'empirisme. Il reproche cependant à l'esthétique

plus généralement, le positivisme et l'évolutionnisme. Il est connu que « [l]'inspiration positiviste allemande de la fin du XIX[e] siècle considère les productions culturelles comme des formes supérieures de l'évolution, interprétant avec Haeckel la théorie darwinienne dans le sens d'un progrès de la vie vers la spiritualité humaine[190] ». Les évolutionnistes, explique Charles Lalo, voient dans le plaisir « le signe et l'efflorescence d'une activité utile à l'être, et normale dans la vie[191] ». Pour Charles Henry, l'art est un facteur important dans l'évolution générale de l'humanité ; ses principes fondamentaux, le rythme et la mesure, lui donnent une « fonction dynamogène » qui résulte en l'expansion de la conscience[192]. Partant du principe évolutionniste du moindre effort défendu par Charles Henry, mais invalidé par Lalo[193], Ozenfant envisage l'émotion esthétique en fonction de l'idée de l'adaptation de la pensée à son objet, lequel est plaisant à voir lorsqu'il est issu d'une économie des moyens. Ceci explique par ailleurs que chez Souriau ou dans le purisme un objet utile peut être beau, c'est-à-dire agréable à voir, et que les puristes préfèrent les formes familières ou l'expérience esthétique facilitée par la répétition et l'habitude. Interprétée dans le sens d'une absence de contraintes, l'idée du moindre effort relie en plus, chez Ozenfant, l'émotion esthétique au sentiment de liberté : « Nous avons le sentiment de notre indépendance quand s'accomplissent aisément un désir, une idée, un projet ou un idéal ; car la liberté elle aussi, vient du sentiment d'un moindre effort » (*A*, p. 193).

---

expérimentale de s'attacher aux conditions physiologiques de la sensation, à « des états de conscience réduits, appauvris, d'où presque tout élément intellectuel ou moral aura été éliminé, sur de simples sensations plus ou moins agréables ». *La Beauté rationnelle*, *op. cit.*, p. 105.

[190] Olivier Lahbib, « Sur l'esthétique positiviste », *Revue de métaphysique et de morale*, n°62/2 (2009), p. 233.

[191] *L'Esthétique expérimentale contemporaine*, *op. cit.*, p. 10.

[192] E. Franzini, *L'estetica francese del'900*, *op. cit.*, p. 45.

[193] « Une perception qui coûte une quantité d'effort tendant vers le maximum est douloureuse ; une perception qui coûte une quantité d'effort tendant vers le minimum est agréable. » Charles Henry, « Introduction à une esthétique scientifique », art. cité, p. 446. Charles Lalo nie le bien fondé du principe : « [D]'abord, il y a de l'activité partout, et dans la perception esthétique plus peut-être que dans les autres, en dépit de l'apparence » (*L'Esthétique expérimentale contemporaine*, *op. cit.*, p. 11). C'est ce qui le rend attentif aux théories de l'art comme jeu, que Souriau rejette. Son article de l'*EN* (« L'esthétique sans Amour », n[os] 5 et 6, fév., mars 1921), peut être interprété comme une critique indirecte des présupposés du purisme.

Ces rapports n'épuisent cependant pas l'étendue de l'expérience esthétique et les thèses déterministes de la psychophysique sont, même aux yeux des puristes, insuffisantes. On retrouve, chez Souriau comme chez Le Corbusier, l'idée que l'évolution est synonyme de développement moral et qu'elle vise « le plein épanouissement de la vie consciente », permettant à l'homme de se sentir « croître en dignité[194] ». Il ne s'agit pas seulement de l'usage d'un même vocabulaire (*vérité*, *dignité*, *art/âme/vie*, *conscient*, *pureté*), au point où certaines déclarations de Le Corbusier apparaissent comme des paraphrases des affirmations de Souriau, mais de la conviction partagée par le philosophe et par l'architecte que la « beauté intellectuelle » survient lorsque la « beauté morale » se transforme en « beauté du sentiment ». Même l'idée puriste d'une hiérarchie des standards (de la sensation, de la forme, mais aussi « du cœur »), principes d'économie (évolutionnisme), de mécanique (psychophysique) et de morale (esthétique rationnelle), peut être reliée à l'« *idéal rationnel*[195] » vers lequel, selon Souriau, chaque chose tend. Ayant comme moteur la tendance à l'organisation en vue d'une fin, l'évolution apparaît ainsi comme un effort progressif d'adaptation et de mise en forme qui rend l'art indissociable de l'existence :

> Art toujours. L'art est inséparable de l'être, véritable puissance indissoluble d'élévation apte à donner un bonheur pur. Intimement lié aux mouvements de notre cœur, il marque les étapes du difficile cheminement à travers les broussailles de l'âge et des âges, vers un état de conscience. Il jalonne cet espace qui sépare le moment où la nature immense et dominatrice écrase, de celui où dans la sérénité acquise, l'on conçoit cette nature et où l'on travaille en harmonie avec sa loi ; passage de l'âge de sujétion à l'âge de création ; – histoire de la civilisation, comme aussi histoire de l'individu. (Le Corbusier, « Le respect des œuvres d'art », n° 27 (1924), s.p. ; *ADA*, p. 120)

Il convient de préciser ici ce rôle de l'art dans l'histoire de la civilisation. Alors que les œuvres d'art appartiennent à une modernité indémodable, que leur vérité ne connaît pas le progrès car elle est toujours actuelle, le contact avec l'art en revanche – qu'il s'agisse de l'acte

---

[194] *La Beauté rationnelle*, *op. cit.*, pp. 216 et 215.
[195] *Id.*, p. 219.

de création ou de la réception de l'œuvre qui anime les « investigations de l'esprit » (*ADA*, p. 74) – contribue à une transformation de l'individu par un « ennoblissement de la pensée » (*PM*, p. 9). C'est ce qui explique, en outre, que les puristes admettent l'idée d'une perfectibilité des sens à travers les âges (*AC*, pp. 68-69), tout en continuant à défendre l'idée de l'identité de structure psychophysiologique de l'homme, qui leur permet d'expliquer la continuité entre l'habitant des grottes d'Altamira et le contemporain du cubisme. Plusieurs articles signés par les directeurs insistent sur le rôle dévolu à l'art, qui non seulement répond aux « besoins poétiques » et émotifs de l'homme, mais tient presque lieu de conscience :

> L'homme moderne sait qu'il n'est des réalités profondes que celles qui nous affectent directement ; il se complaît aux ingénieux agencements de la science et de l'industrie, mais il a besoin de ces certitudes idéales qu'autrefois la religion donnait ; doutant d'elle et des métaphysiques, il est ramené à lui-même et le monde vrai se passe au-dedans de lui ; ces vides angoissants, ce n'est ni l'action seule, ni les jouissances du corps qui peuvent les remplir, ni même la spéculation pure, qui ne donne guère pâture aux sens. À l'art de pourvoir à ce besoin, que fera de plus en plus impérieux, la vacance que la machine donne à l'homme ; soulagée du labeur abrutissant qui réduisait la pensée et privée de la religion, une époque sans art vivrait de durs moments angoissés. (Ozenfant et Jeanneret, « Destinées de la peinture », *EN*, n° 20, janv.-fév. 1924 ; repris dans *PM*, p. 10)

Comme Ozenfant et Le Corbusier qui semblent s'inspirer ici d'un de ses articles publiés un numéro plus tôt, Dermée investit les arts d'une mission à la fois esthétique, psychologique, anthropologique et sociale. Selon Dermée, qui invoque les thèses du psychologue Théodule Ribot, de Freud et d'Aristote, les arts maintiennent l'équilibre entre la vie émotive et la vie intellectuelle en permettant au civilisé de renouer avec sa nature primitive et spontanée au lieu de l'occulter dans une activité pratique. Dans les conditions de l'âge de la machine, c'est donc le cadre affectif et éthique procuré par les arts qui garantit le maintien de la nature humaine dans l'intégrité de ses dimensions :

> L'homme n'est ni ange ni bête, il est les deux. Mais à ne se soucier que de l'ange, que du pur esprit, une civilisation irait tout droit à une redoutable perturbation psychologique. Comme le sage ou le saint le plus dématérialisé doit se soucier des soins et des besoins de son corps – afin de garder un esprit libre et une âme légère – de même le cérébral occupé avant tout d'abstraction doit prendre garde à fournir à ses besoins émotifs des satisfactions suffisantes.

> Pour une bonne part, ce sont les arts qui lui fourniront ces satisfactions émotives. [...] Les arts ont donc une fonction individuelle et sociale de toute première importance, et on ne saurait imaginer une société sans arts. Que l'on songe aux troubles profonds de l'affectivité, aux singulières épidémies religieuses qui sévissent dans des pays de spéculations pratique effrénée, tels que les Etats-Unis, lorsque les arts sont insuffisants à assurer l'équilibre psychique.
> Les arts sont nécessairement appelés à se substituer aux religions. (Paul Dermée, « Esthétique du langage », *EN*, n° 19, déc. 1923, s.p.)

La fonction pacificatrice que Dermée reconnaît aux arts n'a cependant rien d'un moyen de contrôle et s'oppose aux tendances les plus normatives du purisme. La fréquentation du milieu anarchiste du journal *L'Action d'art*[196] avant la guerre, de même que sa contribution à un « lyrisme » qui ne serait pas obnubilé par la raison, tout ceci fait de Dermée le défenseur d'une pratique artistique fondamentalement résistante à toute forme d'autorité extérieure et d'indexation idéologique. Les perspectives de Dermée et, respectivement, d'Ozenfant et de Jeanneret ne divergent cependant pas quant au rôle compensateur de l'art dans le contexte de la faillite des systèmes religieux et métaphysiques.

Cette importance accordée à l'art dans le perfectionnement sensible et intellectuel de la nature humaine explique que les directeurs de la revue s'intéressent au programme d'initiation à l'art mis en place par le collectionneur Albert Barnes dans une optique éducative et sociale. L'idée de Barnes selon laquelle les loisirs devraient être consacrés au progrès intellectuel est en effet partagée par Ozenfant et Le Corbusier[197]. Influencé par le

---

[196] Cette revue dénonce la marchandisation de l'art, l'industrialisation, l'instrumentalisation de Nietzsche et de Bergson dans le culte dévôt de la patrie, et attaque la morale, le « Dieu-Société » et l'éducation laïque qui déforme les individus en vue d'une fonction sociale. L'art y est donc principalement vu comme le moyen d'une éducation non-conformiste visant l'autonomie personnelle, mais les questionnements au sujet des modalités de conciliation possibles de l'individualisme avec les principes moraux et les valeurs sociales persistent. L'un des principaux collaborateurs, André Colomer, soutient la nécessité de la réalisation du bonheur indifféremment de la voie adoptée, rationnelle ou intuitive, déclarant les options trop exclusives insuffisantes, et dénonce les confusions entre déterminisme social et action consciente (« Aux Sources de l'Héroïsme Individualiste », *L'Action d'Art*, n° 6, 10 mai 1913, pp. 2-3).

[197] Cf. Maurice Raynal, « La Fondation Barnes », *EN*, n° 18 (nov. 1923), s.p. On y apprend que Barnes a milité, sans succès, pour la réduction du nombre d'heures de travail journalières dans son usine de produits chimiques de huit à six, afin d'allouer plus de temps aux loisirs des ouvriers. À l'intérêt pour les cadres et moyens pédagogiques répond aussi cet article de Marie Hollebecque, « Le rôle des images dans l'éducation scolaire. La part du cinéma », n° 19 (déc. 1923), s.p. Pour l'inquiétude face au désœuvrement et aux déséquilibres

pragmatisme de William James, Barnes ouvre la collection de son musée-école de Philadelphie à ses ouvriers pour des cours dirigés par John Dewey, l'auteur de *Democracy and Education* (1915) et de *Art as Experience* (1934), où l'on étudie aussi Bertrand Russell et George Santayana. Quelques-uns de leurs titres, rappelés par Raynal, *Conduite de l'homme libre*[198] et, respectivement, *Le sens de la beauté* (1896), soulignent les termes et la portée du projet. La méthode choisie par Barnes, celle d'une confrontation directe et immédiate avec l'œuvre, met l'accent sur le rôle de l'expérience dans l'éducation de l'intelligence et de la sensibilité artistiques et moins sur la somme de souvenirs et d'idées que l'œuvre peut représenter ou sur ce que l'histoire de l'art peut nous apprendre sur son appartenance à un système ou à une école : « En supprimant toute métaphysique de l'art, il pose le spectateur devant l'œuvre, nu et radicalement vierge de tout préjugé. » En même temps, l'éducation est envisagée dans l'indissociabilité de ses dimensions individuelle et sociale – l'un des principes majeurs du credo pédagogique et de la philosophie esthétique et morale de Dewey pour qui « on ne discute pas un problème en termes absolus, mais en termes relatifs à la conduite de la vie[199] ».

Barnes apporte ainsi une alternative à la solution éducative des musées critiquée pour son imperfection par Le Corbusier, alternative que les directeurs de la revue et Maurice Raynal ne pouvaient que saluer, malgré l'élitisme général de leur programme[200]. Qu'il s'agisse d'une collection privée mise au service d'un enseignement esthétique ou de musées, ce qui

---

conséquents causés par les méthodes scientifiques de travail, cf. Le Corbusier, « Besoins-types, meubles-types », *EN*, n° 23 (mai 1924) ; *ADA*, p. 74 ; *A*, p. 179.

[198] Raynal se réfère probablement à l'essai *A Free Man's Worship* (1903) qui a connu de multiples rééditions et qui fut publié en volume en France en 1923.

[199] Cité par Maurice Raynal, « La Fondation Barnes », *EN*, n° 18 (nov. 1923), s.p.

[200] « L'art est une chose sacrée austère qui a ses heures sacrées. On les profane. [...] L'art de notre époque a sa place quand il s'adresse aux élites. L'art n'est pas une chose populaire, encore moins fille publique. L'art n'est un aliment nécessaire que pour les élites qui ont à se recueillir pour pouvoir conduire. L'art est d'essence hautaine. » Le Corbusier, « Des yeux qui ne voient pas...I. Les paquebots », *EN*, n° 8 (mai 1921), pp. 849-854 ; version légèrement modifiée dans *VA*, pp. 78-79.

compte c'est la rencontre directe avec l'œuvre d'art et l'expérience qu'elle occasionne. Il arrive ainsi que Le Corbusier reconnaisse précisément sur ce point la valeur des musées, et qu'il privilégie le contact direct avec les œuvres en l'opposant à la « recherche de la vérité dans les Bibliothèques ». Le vrai musée fournit des certitudes au moment où il s'efface pour laisser parler les œuvres, lorsqu'il n'est pas le cadre d'une exposition mais le cadre d'une expérience qui est accès sans médiation à la vérité :

> Les musées m'ont fourni les certitudes sans trous, sans embûches. Les œuvres sont là comme des entiers, et la conversation est sans fard, le tête-à-tête est à merci de celui qui questionne ; l'œuvre répond toujours aux questions qu'on lui pose. Ce sont de bonnes écoles que les œuvres de musées. (*ADA*, pp. 201-201)

Chez l'architecte, mais aussi au niveau du programme général de la revue, on peut dire avec le philosophe Uwe Bernhardt que « c'est l'art qui reste le but suprême de l'existence humaine, comme si la transcendance religieuse – ou métaphysique – devait être abandonnée par la recherche d'une immanence. [...] La sensation poétique se substitue à la pensée religieuse : le désir de transcendance persiste, alors que les termes ont changé[201] ». Le Corbusier semble, en effet, davantage intéressé par l'idée du mouvement expansif qui transforme toute finalité perçue et atteinte en un acte d'irradiation de l'individu[202] – ce qui, dans la revue, se traduit autant par la publication des thèses de Charles Henry que par l'intérêt pour la philosophie bergsonienne[203] –, alors qu'Ozenfant invoque de plus en plus à partir de 1923 la nécessité de la justification de nos actes et de nos admirations. L'éditorial du n° 18 (nov. 1923) affiche ce nouveau mot d'ordre alliant rationalisme et pragmatisme : « l'important est de se faire tel que rien d'indifférent ne puisse sortir de nous ». Seuls l'art et la justification des actes qui confèrent à l'existence la perfection susceptible de procurer la

---

[201] *Le Corbusier et le projet de la modernité. La rupture avec l'intériorité op. cit.*, pp. 126-127.

[202] « Technicité et sentiment, synchronisme insécable. C'est le travail humain (fruit de la raison) et c'est la propulsion, direction du but assigné (fruit de la passion). Car tout acte humain a une raison d'être : atteindre un but. Ce but : irradier. Irradier, c'est dire "*j'existe*", prétention qui ne s'arrête (apparemment) qu'à la mort. » Le Corbusier, « Architecture d'époque machiniste », art. cité, p. 326.

[203] Cf. Henri Serouya, « Le Bergsonisme. Source des idées nouvelles », n° 28 (janv. 1925), pp. 2347-2349.

plus haute satisfaction de l'esprit peuvent combler le vide causé par la faillite des religions. Pour Le Corbusier porté vers les possibilités d'expansion qu'offre l'expérience artistique, ainsi que pour Ozenfant motivé plus par le désir du savoir[204], la finalité de l'existence réside dans la création, dans le façonnement d'une œuvre :

> Car tout bien pesé, le but de la vie est l'œuvre : d'abord sa propre vie qu'on doit tendre à composer d'une série d'actes homogènes, organisés et bien faits ; puis œuvre de science, œuvre d'art, enfant, etc... tout ce qu'on peut créer. Mais ces œuvres il faut les *mériter.*
> C'est du fonds de nous-mêmes que germe la graine de l'œuvre [...].
> L'œuvre sort de nous-mêmes ; c'est donc nous qu'il faut créer d'abord. (Ozenfant, « Ce mois passé », n° 19, déc. 1923, s.p.)

> Et ensuite, le bonheur étant la fin, proposons une définition autre du bonheur : le bonheur est dans la faculté créatrice, dans l'activité aussi élevée que possible. (*ADA*, p. 74)

On comprend dès lors que le purisme ne désigne pas seulement un courant artistique parmi d'autres, mais qu'il représente pour Ozenfant un véritable « art de vivre » empreint de « stoïcisme », qu'il propose une conduite, « un esprit et une technique » (*A*, p. 7)[205] :

> Aujourd'hui, beaucoup de points techniques se sont éclaircis ; nous y reviendrons ; mais il importe de comprendre que les moyens ne sont qu'un modeste truchement de ce que nous avons à dire et que, d'abord, il faut faire de sa vie une œuvre.
> On fait l'œuvre qu'on mérite, l'œuvre vaut ce que vaut l'homme.
> Le vrai chef-d'œuvre, c'est la vie qu'on se fait ; sous cet angle une technique du bonheur n'est pas impossible ; l'œuvre est le produit de notre vie ; elle vaut, si la technique ne nous manque, ce que vaut notre vie.
> S'agit-il de tuer les passions ? elles sont le ferment de la vie, le flot qu'il faut écluser dans les murailles de la discipline : mais il s'agit de le contenir et de le faire s'écouler dans notre travail. (Ozenfant et Jeanneret, « N° 27 et les suivants », n° 27, nov. 1924, s.p.)

L'œuvre – c'est-à-dire toute œuvre, mais surtout l'œuvre d'art, qui comprend aussi l'acte qui l'a produite – est la pièce maîtresse de la technique puriste du bonheur dirigée contre la dissolution dans une vie sans forme et sans finalité. Si la position d'Ozenfant et de Le Corbusier va à l'encontre du slogan de la fusion de l'art et de la vie qui rassemble les

---

[204] « L'homme ne se résigne pas à ne pas savoir. [...] Supposons une humanité connaissant son avenir, ce seul fait supprimerait les douleurs intellectuelles (les plus intolérables de toutes) et combien d'autres ! » Ozenfant, « Certitude 2 », n° 27 (nov. 1924), s.p.

[205] « L'œuvre forte n'est pas fille d'un don hasardeux, fournisseur complaisant, qui nous dispense de vivre supérieurement, mais le produit déterminé par notre comportement, aussi fatalement que l'est une grappe de raisin de par le cep. [...] C'est pourquoi j'ai défini une éthique. » (*A*, p. 8)

opposants du formalisme[206], l'exigence formulée d'une mise en forme à laquelle doit tendre le moindre acte permet en revanche d'envisager une éthique de la vie-œuvre au cœur de leur conception de l'homme nouveau.

Techniques du corps et capacité expressive

Chez Souriau, le beau ne s'applique pas uniquement au monde de l'art, mais désigne les formes, les objets, les situations, les actes conformes à leur fin, dont la contemplation apporte la satisfaction de l'intelligence, c'est-à-dire la finalité même[207]. La « beauté rationnelle » consiste essentiellement, qu'il s'agisse du plan général de l'existence (accord de l'individu avec la nature ou la société, accord de toutes ses facultés) ou du plan de la création artistique (production de formes organisées), en la « capacité expressive[208] », qui est sa conséquence immédiate. La foi idéaliste de Souriau dans l'expression se traduit dans l'« art de vivre » puriste par la capacité humaine d'invention et d'auto-détermination. Souriau écrit :

> Je ne crois guère aux idées éternelles qui auraient une essence propre, indépendamment de l'acte par lequel nous les concevons. Les idées sont notre œuvre : elles sont ce que nous voulons qu'elles soient ; elles n'ont pas été découvertes dans je ne sais quel monde intelligible, mais inventées, créées par l'esprit[209].

C'est cette technique du bonheur en tant que potentialisation de la capacité expressive qui donne sens à l'idée de l'homme nouveau qui parcourt toute la revue. Constatant l'insuffisance de la science dans l'explication de cette irradiation de l'individu qui repose entièrement sur sa capacité de créer, Ozenfant et Le Corbusier entendent par la

---

[206] C'est peut-être un écho de la crise d'Ozenfant qui s'exprime dans le même numéro : « Enrichissons-nous par la contemplation, mais ne nous y laissons pas dissoudre ; que la nature nous excite, mais non nous résorbe ; nous ne saurions plus écrire, jouer ou peindre que "l'amour de la vie, l'amour de la vie"… à vrai dire, rien. » Ozenfant et Jeanneret, « N° 27 et les suivants », *EN*, n° 27 (nov. 1924), s.p.

[207] *La beauté rationnelle*, *op. cit.*, p. 349. Souriau établit une typologie de la beauté (sensible, intellectuelle, morale), distinguant à l'intérieur de la beauté intellectuelle, la beauté géométrique, d'organisation, de mouvement, de pensée.

[208] E. Franzini, *L'estetica francese del'900*, *op. cit.*, p. 56.

[209] *La beauté rationnelle*, *op. cit.*, pp. 504-505.

technique du bonheur une réforme radicale qui conduit l'homme dans la conquête méthodique d'une liberté absolue[210] par la transformation spirituelle et la discipline du corps :

> On ne peut donner la *formule* des grands hommes ; ce serait donner la formule des grandes âmes ; mais c'est déjà quelque indication que de s'apercevoir que tout ce que nous savons des grands artistes peut se résumer ainsi : une grande âme servie par un métier exactement limité à ses moyens propres.
> [...] la technique ne saurait être créatrice. Si le fait d'écrire pour le piano réagit sur ce que l'on a à dire, précisément l'essentiel est la qualité du créateur. Ce point est la grande difficulté actuelle. [...]
> Le plus difficile sera de nous reformer, de nous accorder, il faudra faire sur soi-même tout un travail, créer des instincts nouveaux, faire collaborer le plus efficacement possible notre inconscient et notre raison [...] ; il faut maintenant, pour obtenir des œuvres qui satisfassent l'homme complexe d'aujourd'hui, fortement intellectualisé, faire appel à l'intelligence : et ce ne sera pas le plus facile que d'obtenir cette alliance de nos facultés secrètes et avec nos moyens lucides.
> Autrement dit, avant d'obtenir l'œuvre nouvelle, l'œuvre complète devant satisfaire des hommes complets, il faut faire des hommes nouveaux. (Ozenfant et Jeanneret, « Destinées de la peinture », *EN*, n° 20, janv.-fév. 1924, s.p. ; repris dans *PM*, p. 12)

Une interprétation est de privilégier le point de vue de la normativité visée par les puristes, cet état normal de l'individu dans lequel il se trouverait le plus apte à être discipliné socialement, sur lequel se basent les statistiques psychophysiques de Charles Henry[211] et auquel contribueraient, dans un esprit tayloriste de rentabilisation des mouvements, les recherches sur la gymnastique rythmique d'Emile Jaques-Dalcroze[212] ou les articles sur le

---

[210] On a souvent souligné l'inspiration protestante de ces idées, surtout dans le cas de Le Corbusier, ainsi que l'apparent paradoxe d'une liberté absolue qui se gagne à force de méthode et d'effort pragmatique. À ce sujet, cf. U. Bernhardt, *Le Corbusier et le projet de la modernité. La rupture avec l'intériorité op. cit.*, surtout le ch. 8 « L'homme nu : Le Corbusier, Gide, Nietzsche », pp. 115-131.

[211] Pour une interprétation de l'esthétique expérimentale de Charles Henry comme « esthétique de la normalité » s'inscrivant dans une tendance contemporaine plus large qui assignait à la culture le rôle de diagnosticien de la santé sociale, cf. Martha Ward, *Pisarro, Neo-Impressionism and the Spaces of Avant-Garde*, Univ. of Chicago Press, 1996, Ch. 6 « Psychophysical Aesthetics », pp. 124-146. Ward voit dans *Le Chahut* de Seurat « a full-blown exercice in psychophysics » sans cependant approfondir le rapport entre psychophysique et activité artistique au-delà des mécanismes d'« attention » ou de « distraction » qui font de Seurat un « ingénieur » des réponses humaines. Pour une interprétation plus complexe du rôle de la psychophysique et de la photographie chez un Seurat engagé dans la question de l'œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique qui menace de « la *spectaculaire neutralisation* du monde », cf. Eric Alliez, avec la collaboration de Jean-Clet Martin, « Temps gris à la Grande Jatte (l'extraterrestre Seurat / l'œil-machine) », *op. cit.*

[212] Cf. les articles d'Albert Jeanneret intitulés « La rythmique », *EN*, n° 2 (nov. 1920), pp. 183-189 ; n° 3 (déc. 1920), pp. 331-338. Le frère de Le Corbusier avait étudié sous la direction de Jaques-Dalcroze à Hellerau et, de 1919 à 1933, dirigé l'« Ecole française de rythmique et d'éducation corporelle ». La rythmique, peut-on lire dans ses articles, perfectionne le fonctionnement de la machine rythmée qu'est le corps. Cf. la note sur la rythmique dans *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie*, *op. cit.*, p. 231.

corps nouveau du Dr Winter[213]. Une telle interprétation, quoique pertinente, reste insuffisante si elle prétend saisir tous les enjeux de l'homme nouveau invoqué par *L'Esprit nouveau* et ceux de la poétique de l'action qui en est la conséquence immédiate. Certes, le programme puriste comporte une forte dimension normative, qui retient du rationalisme de Souriau et des autres esthétiques de la fin du XIXe siècle à la fois l'impératif moral et le rôle hygiéniste de l'esthétique scientifique, et le langage régulateur de la science expérimentale qui articule la base commune des impératifs intellectuels, technologiques et économiques dont la revue se fait le porte-parole[214]. Il est vrai d'ailleurs que Souriau considère dans *Les conditions du bonheur* (1908), livre orienté dans un même sens de recherche « pratique » que *La beauté rationnelle*, que le développement des sciences sociales et la notion de solidarité humaine qu'elles ont mise en évidence imposent désormais une conception moderne du bonheur en désaccord profond avec l'individualisme. En vertu de quoi les puristes écrivent : « L'œuvre est le produit de l'être moral ; et il semble utile de façonner celui-ci, de le créer tel que l'exigent les conditions sociales actuelles[215] ».

---

[213] Cf. Dr Winter, « Sports », *EN*, n° 14 (janv. 1922) ; « Le corps nouveau », *EN*, n° 15 (fév. 1922) ; « Sports », n° 16 (mai 1922). Collaborateur à la revue *Plans* dans les années 1930 avec Le Corbusier, Pierre Winter a été membre de Faisceau des Combattants et des Producteurs de Georges Valois, groupe fasciste auquel on suppose que Le Corbusier a appartenu. Cf. S. Richards, *Le Corbusier and the Concept of Self*, *op. cit.*, p. 42. Voir aussi les notes « Le Corps nouveau » et « Sports » dans *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie*, *op. cit.*, pp. 241, 243.

[214] Cf. N. L. Rosenblatt, « Empathy and Anaesthesia : On the Origins of a French Machine Aesthetic », art. cité ; *Photogenic Neurasthenia: Aesthetics, Modernism and Mass Society, 1889-1929*, diss. citée. Rosenblatt défend la continuité de « l'esthétique de la machine » avec l'esthétique normative et rationaliste de la fin du XIXe siècle en France, surtout avec l'« esthétique de la sympathie » de Jean-Marie Guyau qui utilise les données de la sociologie, de la psychologie et de la physiologie pour postuler l'existence d'une subjectivité collective objective (*'objective' mass subjectivity*) et d'une perception de masse, uniformisée. Cette généalogie explique, selon elle, la présence d'un « sujet esthétique monolithique » dans le purisme, décalé par rapport aux autres théories du sujet de l'entre-deux-guerres, qui répond à un « idéal productiviste et technocrate ». L'esthétique de la machine représenterait l'« esthétisation des stratégies disciplinaires du capitalisme bourgeois ». J'ai suggéré dans la deuxième partie de cette thèse l'existence d'un modèle alternatif des rapports entre art, société et politique à la fin du XIXe siècle, inspiré également par la sociologie et les sciences contemporaines, dans lequel cependant la solidarité et la collectivité *ne dominent pas* l'individualité, bien que les deux soient vues dans une relation d'interdépendance. Ce modèle se prolonge jusqu'à l'époque de l'*EN*, la revue étant le site où se rencontrent plusieurs traditions de pensée, et ses échos, quoique transformés, sont surtout visibles dans l'œuvre de Le Corbusier.

[215] Editorial de l'*EN*, n° 18 (nov. 1923), s.p.

Ce n'est cependant regarder qu'*une* facette du purisme, une facette qui occulte en outre les différences perceptibles dans la revue, et même, au niveau de la doctrine puriste, entre les conceptions de ses deux théoriciens Ozenfant et Le Corbusier. Ce à quoi je m'intéresse plutôt ici est une articulation entre la réflexion sur l'œuvre et la technique du bonheur qui redouble, au fil des pages de la revue, le goût pour l'hygiène et l'efficacité productives, sans pourtant s'y réduire. Une telle articulation permet, à mon avis, d'entrevoir les fissures dans le modernisme productiviste de l'esthétique de la machine et de nuancer les interprétations prédominantes qui ne retiennent du projet esthétique de *L'Esprit nouveau* que la dimension normative du purisme alors réduite à un reflet d'une idéologie technocrate. La notion d'œuvre notamment ne saurait être adéquatement comprise si l'on s'en tient à la logique d'un constructivisme dont les seuls termes seraient la conception et l'exécution, bien que de nombreuses déclarations des puristes y invitent, semblant justifier de telles interprétations. Acmé de la vie, l'œuvre devient ici le lieu de confrontation de l'homme au monde (sur les deux modes de la distance méditative et de l'implication active) et de cristallisation d'une identité poétique. Elle est le résultat d'une technique qui est un moyen de production, de réglage, mais aussi de plasticité, tant chez Jaques-Dalcroze et le scénographe Adolphe Appia qui a travaillé avec lui à Hellerau (et dont les décors épurés ont inspiré Le Corbusier), que chez Ozenfant et Le Corbusier, ce dernier s'étant toute sa vie appliqué avec une constance quasi-religieuse à son exercice quotidien de peinture[216]. Des automatismes produits par les « techniques de corps[217] » activées dans le sport et la gymnastique, il est possible en effet de dégager une dimension de l'habitude induite, du geste répété jusqu'à son

[216] Simon Richards considère que ces moments qui illustrent, selon lui, la scission du privé et du public chez Le Corbusier, « involved artistic struggle and soul-searching » (*Le Corbusier and The Concept of Self*, *op. cit.*, p. 2).

[217] Marcel Mauss compare les attitudes du corps, sujettes à des techniques, à « l'art gymnastique » et suggère qu'il « n'existe peut-être pas de "façon naturelle" chez l'adulte ». Une technique est pour lui « un acte *traditionnel efficace* ». « Les techniques du corps » [1934], *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4 (15 mars - 15 avril 1936), édition électronique par « Les classiques des sciences sociales », 2002, consultée le 14 mai 2008, http://classiques.uqac.ca/classiques/#class_b.

intériorisation parfaite, jusqu'à ce qu'il devienne seconde nature et crée une manière d'être ou disposition permanente, qui n'est pas mécanisme répétitif contraignant et aveugle mais façonnement assumé d'une identité exemplaire.

Tenant compte des conclusions auxquelles nous sommes arrivés au sujet du rôle de l'art et des pratiques destinées à donner à la vie sa forme la plus belle et surtout du rôle de la capacité expressive qu'elles mettent en avant, il est légitime de voir dans l'habitude un processus d'auto-détermination à double sens, tantôt actif, tantôt passif, ni pure réception ni pure production, qui échappe à la subordination stricte à une norme perçue comme imposée de l'extérieur[218]. Cette auto-détermination comporte, certes, une dimension qui tient de l'autorégulation de la machine et de cette norme d'un bonheur démontrable, pur produit d'un programme de vie hygiéniste. Les articles sur le sport du Dr Winter remontent en ce sens à la vision de Gustav Fechner du corps-machine adapté aux meilleures performances, tout comme à celle de Nietzsche qui voit dans l'éducation du corps une possibilité de s'affirmer, l'un des ressorts qui portent l'individu au-delà de ses propres limites. Il y a cependant dans cette éducation du corps une différence de nuance qui est neutralisée dans certaines lectures de l'esthétique de la machine pour nourrir la théorie d'un formatage idéologique collectif du corps, d'un façonnement sociopolitique. Il est vrai aussi que vouloir privilégier la première conception aux dépens de la seconde serait tout aussi réducteur que le contraire. Cependant, cette attention à ce qui dans la technique du corps relève de l'exercice spirituel n'a pas été étrangère aux animateurs de la revue.

---

[218] Je dois cette confirmation philosophique de la nature libératrice et plastique de l'habitude à Catherine Malabou, *L'avenir de Hegel : plasticité, temporalité, dialectique*, Vrin, 1996. Selon Malabou, « l'habitude est une véritable *plastique*, qui façonne l'être de l'homme en une incorporation (*Verleiblichung*) ou encore une *incarnation* du spirituel qui a valeur d'hypotypose. L'"individualité exemplaire" qu'est l'homme sculpté par l'habitude donne à voir, à l'instar d'une statue grecque, l'unité de l'essence et de l'accident. L'"individualité plastique" permet d'envisager la "conformité" de la singularité à l'universel sous un tout autre angle que celui d'une pure et simple subordination. » *Id.*, pp. 43-44.

Les deux aspects semblent coexister, par exemple, dans les articles sur la rythmique. Dans le deuxième numéro de la revue, Albert Jeanneret insiste sur les différents aspects de la rythmique, qui vont du corps-machine perfectionné par le sport au corps en tant que « valeur expressive » et manifestation plastique[219]. Une meilleure adaptation à la société nécessite, affirme Albert Jeanneret, le perfectionnement de « cette machine rythmée qu'est le corps humain, ou plutôt [...] cette harmonisation à établir entre le corps et l'esprit, la même possibilité de précision ». Cependant, ce qui attire l'attention c'est surtout son insistance sur l'importance d'une idée d'éducation qui va au-delà d'une simple instruction conçue comme assimilation d'informations ou exercice qui ne prépare pas à l'action et à la projection dans un avenir. « Or, un individu ne vaut dans la vie que par ce qu'il est, par ce qu'il apporte, par ce qu'il réalise ; il faut qu'il soit lumière et non reflet. » Albert Jeanneret s'interroge sur la nature et les principes même de l'éducation dans laquelle doit primer l'expérience personnelle, afin que l'individu puisse se définir en tant qu'agent actif et non par « les réactions qu'il oppose aux événements ». C'est là que, selon lui, s'affirme la supériorité de la rythmique sur le sport. Plus que l'entraînement sportif, dont le programme se réduit à un perfectionnement de la force et la souplesse corporelles, la rythmique vise à revaloriser l'individu et son apport original, alors même que celui-ci s'apprête à entrer dans un ordre établi, elle contribue à « hâter la cristallisation de son être », à « augmenter la force de concentration et de réalisation, ainsi que les facultés d'initiative et de spontanéité ».

Cette « initiation à *l'expérience corporelle* » est en fait une initiation à la pensée et à l'action générées par le corps en mouvement, d'où se dégage, à part l'idée d'un individu prédéterminé à la vie en société, une conception de l'individu qui se saisit le mieux dans l'acte. Ainsi, l'enfant qui est habitué à la rythmique « sent qu'il devient quelqu'un ; il sent

[219] « La rythmique », *EN*, n° 2 (nov. 1920), pp. 175-189.

poindre son individualité ; ce qu'il comprend, il le *réalise*. La confiance s'instaure en lui. » Il y a dans cette conception du corps en mouvement l'idée, partagée par Appia et tributaire de l'esthétique rationnelle de Souriau, que le corps est plus beau lorsqu'il maîtrise ses tendances anarchiques par un effort vers l'ordre. La rythmique et le corps, tout comme la réorganisation de la maison en « machine à habiter », restent ici essentiellement des moyens en vue non seulement d'une meilleure adaptation sociale mais aussi d'une auto-détermination de l'individu par lui-même.

La technique du bonheur est donc une façon de s'en remettre à l'action de l'habitude, en l'exerçant de façon consciente, afin de générer la pensée qui dissout les inhibitions et qui prépare le chemin menant à l'œuvre[220]. Dans ce sens, l'habitude ne nivelle pas, elle active au contraire la capacité expressive sur laquelle repose l'art de vivre puriste. L'homme nouveau défini ici est d'abord l'architecte de sa vie et peut se dire, comme l'Eupalinos de Valéry :

> [...] plus je médite sur mon art, plus je l'exerce ; plus je pense et j'agis, plus je souffre et me réjouis en architecture ; – et plus je me ressens moi-même, avec une volupté et une clarté toujours plus certaines.
> [...] je m'avance dans ma propre édification ; et j'approche d'une si exacte correspondance entre mes vœux et mes puissances, qu'il me semble d'avoir fait, de l'existence qui me fut donnée, une sorte d'ouvrage humain.
> À force de construire [...], je crois bien que je me suis construit moi-même[221].

Le motif de la coïncidence entre le rêve et son actualisation, entre le projet et le geste de son inscription effective dans la réalité, motif dont nous avons déjà souligné l'importance dans le projet esthétique de *L'Esprit nouveau*, ré-émerge ici sous la forme de la « si exacte correspondance entre [les] vœux et [les] puissances » d'Eupalinos, qui se situe dans le cadre

---

[220] À propos de gymnastique, Alain note le 16 mars 1922 : « Comment expliquer qu'un pianiste, qui croit mourir de peur en entrant sur la scène, soit immédiatement guéri dès qu'il joue ? [...] Chose remarquable et trop peu remarquée, ce n'est point la pensée qui nous délivre des passions, mais c'est plutôt l'action qui nous délivre. On ne pense point comme on veut ; mais, quand des actions sont assez familières, quand les muscles sont dressés et assouplis par gymnastique, on agit comme on veut. » *Propos sur le bonheur* [1928], XVII. Les techniques de bonheur qu'enseigne Alain vont elles aussi dans le sens d'un art de vivre dans la société qui passe par la politesse comme « gymnastique contre les passions » et par le choix du « louable ».
[221] Paul Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte* (1921), dans *Œuvres* II, *op. cit.*, pp. 91-92.

de la « science exacte des rapports de l'âme et du corps » que se proposait la psychophysique de Gustav Fechner[222], tout en le débordant. On croirait entendre Souriau dans les propos d'Eupalinos trouvant que la beauté est « précisément aussi rare que l'est, entre les hommes, l'homme capable de faire un effort contre soi-même, c'est-à-dire de choisir un certain soi-même, et de se l'imposer[223] ». L'édification de soi passe par le réajustement continu entre les deux, la pensée et les actes. Construire veut dire avant tout se construire, ériger sa propre loi, dégager, former et énoncer les principes ordonnateurs de sa propre vie. L'homme se doit envers lui-même de continuer sa marche vers la culture, d'ordonner son propre espace, afin de récupérer « la joie de vivre » ou « la joie d'agir ». C'est ce que Le Corbusier appelle « la loi de Ripolin » ou « les rayons X de la beauté » (*ADA*, p. 193) :

> Puis on fait propre *en soi*, car l'on entre dans la voie de se refuser à admettre quoi que ce soit qui ne soit licite, autorisé, voulu, désiré, conçu : on n'agit que lorsqu'on a conçu. [...] Vous serez [...] *maître de vous.* [...] Et vous voudrez être exact ; être juste, penser clair. (*ADA*, p. 191)

Rendu à l'état d'un canevas originaire, tels les murs de sa maison blanchie à la chaux[224], l'homme nouveau pourra inscrire plus facilement la trace de sa destinée future. L'une des forces du programme de *L'Esprit nouveau* tient, comme nous l'avons déjà vu, dans l'impératif de cette éthique qui fait de la création le *telos* de la vie :

---

[222] En réalité, Fechner est persuadé que la matière et l'esprit sont les deux formes d'une même réalité et est en cela, proche de Spinoza. Selon Isabelle Dupéron, « Fechner, d'une part, s'est efforcé de théoriser la distinction entre l'esprit et le corps et, d'autre part, d'argumenter en faveur d'un pan-psychisme qui ferait de l'esprit un envers sans lacune de la matérialité de l'univers » (*G.T. Fechner. Le parallélisme psychologique*, PUF, 2000, p. 7). La thèse du parallélisme psychophysique par laquelle il cherche à établir un rapport exact entre les sensations intérieures et les phénomènes extérieurs reflète cette dimension. Cependant, ses résultats concrets produisent une formalisation de l'expérience sensible (par la mesure des stimuli externes) qui profite surtout aux techniques de contrôle et d'homogénéisation du corps productif. Sur ce point, cf. J. Crary, *L'art de l'observateur*, *op. cit.*, pp. 197-205. Bergson défendra la nature qualitative et non quantifiable de la durée interne contre la rationalisation de la sensibilité que propose Fechner.

[223] Paul Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*, *op.cit.*, p. 95.

[224] « Le lait de chaux est attaché au gîte de l'homme depuis la naissance de l'humanité ; on calcine des pierres, on broie, on étend d'eau et les murs deviennent du blanc le plus pur ; un blanc extraordinairement beau. Si la maison est toute blanche, le dessin des choses y apparaît nettement ; la couleur des choses y est catégorique. Le blanc de chaux est absolu, tout s'y détache, s'y écrit absolument, noir sur blanc, c'est franc et total. » *ADA*, pp. 192-193.

> Nous avons une âme de démiurge ; elle appuie ses actes sur ces objets vrais que le génie humain crée. La joie suprême, la vraie joie est de créer : créer des objets ou des hypothèses, mais répondre à cette profonde fonction primordiale qui déjà anime la plus basse cellule de la vie organique : créer. (*ADA*, p. 193)

Ce principe était au demeurant annoncé dès l'article manifeste du purisme du n° 4 de la revue :

> [L]e monde n'apparaît à l'homme que sous l'angle humain, c'est-à-dire que le monde semble obéir aux lois que l'homme a pu lui assigner ; lorsque celui-ci crée une œuvre d'art, il a le sentiment d'agir en « dieu ». (A. Ozenfant et Ch.-É. Jeanneret, « Le purisme », *EN*, n° 4, janv. 1921, p. 371)

Pygmalion, Barrès, *amor fati* et beylisme

Ce n'est pas un hasard si cette double visée éthique et esthétique conduit dans la revue à une réactualisation du mythe de Pygmalion. Bien qu'il s'agisse de l'unique renvoi au mythe, la référence, qui est celle de Robert Aron dans une de ses « Lettres à un étudiant », n'est pas anodine. En accord avec l'idéal impersonnel de l'esthétique puriste, elle propose une correction au mythe, censée diminuer les aléas et la banalité d'une vie sentimentale (Pygmalion amoureux de sa statue qui a pris vie) et préserver au héros la possibilité d'intégrer le sort des œuvres (Pygmalion sculpté après avoir, tableau vivant, mimé son œuvre) :

> L'histoire de Pygmalion est à son début un peu celle de tous les créateurs. Il voit sa statue s'animer : ce dut être enivrant ; puis il en devint amoureux : là l'histoire dégénère et Pygmalion se mue en jeune premier. En épousant sa statue, il donna à l'aventure la plus haute un dénouement vulgaire et plat. Tout grand artiste est plus ou moins le fils de son œuvre ; cela vaut mieux que d'en être l'amant. Pour être véridique, [...] il eût fallu que le mythe se terminât par la montée de Pygmalion sur le socle à côté de son œuvre ; il aurait essayé de prendre la même attitude : après l'avoir modelée, il se serait modelé sur elle. Et tandis que l'œuvre, devenue vivante, serait partie dans la vie, Pygmalion, resté sur le socle, se serait éternisé et figé à l'image de la statue. (Robert Aron, « Lettres à un étudiant V. Littérature », n° 23, mai 1924, s.p.)

On trouve réunis dans cet unique exemple les ingrédients d'un art de vivre visant la maximisation d'un potentiel d'expression : la sculpture comme fruit d'un travail patient de

plasticité, la création d'œuvres qui vivent de leur propre vie, l'idée d'un modelage extérieur et intérieur qui suppose une certaine forme d'imitation consciente indiquant la conformité à un idéal assumé, finalement, la notion d'un effet réciproque (ni copie servile ni transmission contagieuse) entre le créateur et son œuvre. L'œuvre incarne ici l'« idéal rationnel » auquel doit tendre l'homme. On ne saurait s'étonner de l'effacement de la subjectivité dont on a rendu compte par le projet puriste d'une subjectivité supposée collective. S'il est possible de parler de norme, ce n'est pas celle d'une subjectivité collective, mais celle d'une œuvre rendue accessible dans un dehors bien visible, qui peut faire l'objet d'appropriations personnelles, mais sur laquelle la sentimentalité banale n'a pas de prise.

La vie comme œuvre (d'art) confirme la possibilité de l'harmonie avec le monde, de cette affinité ou continuité de structure entre l'univers et l'espace-temps de l'existence humaine, qui est l'une des obsessions qui traversent les articles de la revue. L'*amor fati* hante littéralement les réflexions d'Ozenfant. En 1928, il note : « L'homme est un soliste dans l'orchestre universel ; mais il a la liberté de jouer juste ou faux, c'est-à-dire d'accord avec les constantes ou contre elles » (*A*, p. 7). L'*amor fati* est une forme particulière d'amour dans laquelle l'individu se conçoit à la fois comme faisant partie intégrante du monde et comme étant solidaire des événements fatals qui ont déterminé son évolution. Il comprend qu'il doit aimer le nécessaire et qu'il a même le choix de vouloir ce qui est ou a été nécessaire. Ozenfant ne cite pas Nietzsche[225], mais cette formule de Léonard de Vinci : « Il faut que tu veuilles vouloir ce que tu dois vouloir » (*A*, p. 313). Éliminer toute distance entre le moi et le destin, c'est atteindre l'*amor fati* qui prend dans le contexte de *L'Esprit nouveau* la forme de la coïncidence désirée entre la vie et l'œuvre. La mise en œuvre de l'existence n'apporte pas seulement l'élucidation d'un destin, mais révèle aussi la solidarité de la destinée humaine avec

[225] « Racheter le passé ; de tous les "il y avait" faire des "je voulais qu'il y eût" – c'est cela seul que j'appellerais le salut. » Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, tr. de M. Betz, Gallimard, 1947, VIII, p. 122.

les structures cosmiques : « L'œuvre doit donner le sentiment que la volonté profonde de la nature est obéie » (*A*, p. 265), écrit Ozenfant pour qui l'homme est « un rouage directement engrené sur les lois fondamentales de l'univers » (*A*, p. 215). Ceci ne veut pas dire que l'homme est seulement le médium du destin car il en est aussi son exécuteur. Ce qui est en jeu est la liberté d'action qui reste intacte même lorsqu'elle se déploie en accord avec des instances qui transcendent l'homme. Les tropismes n'entravent pas la liberté, l'inconscient[226] nous dirige tout en nous laissant agir : « N'accomplissons que les actes voulus par nos impulsions fondamentales, sous le signe de l'élévation. [...] Et parmi elles, leur chef, le besoin de créer » (*A*, p. 219). Comme Pygmalion, l'homme est dans l'*amor fati* à la fois l'objet et le sujet de sa création :

> Notre œuvre c'est d'abord nous. Nous, c'est-à-dire le dispositif créant l'œuvre. Construisons-nous ; trouvons-nous. [...] Écoutons les grands mouvements du cœur ; faisons contribuer notre intelligence au perfectionnement de la machine secrète, qui en nous crée. Méditons nos actes et dirigeons-les, car le passé que nous nous faisons (notre inconscient étant l'intégration de nos actes en notre nature profonde) modèle notre destinée, nous prédispose, nous doue. Je disais : *Il y a un fatum, mais c'est nous qui le déterminons.* (*A*, p. 218. Je souligne.)

Les grands hommes qui ont fait un saut du *fatum* à l'*amor fati* irradient un certain pouvoir qu'Ozenfant compare à la force d'attraction de la matière condensée en corps :

> Newton décida que l'espace est homogène et que les corps gravitent en vertu de l'universalité d'une loi éternelle qui les porte à s'aimer. Einstein dit aujourd'hui, à peu près : l'espace n'est pas homogène les corps créent autour de leur présence des champs de force qui dépendent d'eux et modifient l'espace de telle sorte que les corps, obéissant à cette force ont l'air de graviter ; les corps, disent-ils, modifient *la courbure* de l'espace : il en est ainsi des grands hommes, ils modifient la courbure des idées. (« Ce mois passé. La mort de Barrès », *EN*, n° 20, janv.-fév. 1924, s.p.)

Aux yeux d'Ozenfant, Barrès incarne, malgré les limites contestées de son nationalisme, l'idée exemplaire d'une vie « gravifique » qui a défié le relatif, qui a ordonné l'hétérogène et le discontinu à force de méthode et qui a fait de l'action un moyen de renouvellement :

---

[226] « Nous savons par Freud que notre inconscient nous dirige : la Psyché, à notre insu gère nos actes. » (*A*, p. 219). Sur les tropismes, cf. *A*, pp. 7-9.

> Rien de plus élastique que la méthode pour qui de la vie ; il faut savoir en vivre. [...] *La méthode n'est pas credo, mais cadre où s'affermit le tableau.* La méthode de Barrès a donné Bérénice la fiévreuse, Philippe Daudet [...] – mais surtout Barrès, et c'est ce qui importe, une vie qui a de la ligne et sa conséquence : une œuvre. (*ibid.* Je souligne)

À l'inverse des surréalistes qui dressent seulement quelques années plus tôt un procès contre un Barrès accusé de trahison d'esprit et qui s'insurgent contre l'idée d'œuvre comme moyen de réussite sociale et contre son association avec la notion de « type humain *formé*[227] », Ozenfant préfère ne retenir de la vie que le *cadre*, la vision d'ensemble dans laquelle certains gestes se trouvent amoindris et d'autres passés sous silence. Ceci est, par ailleurs, une manière pour lui de résister aux implications de la théorie einsteinienne : la rupture avec l'idée d'un être humain à la mesure du tout, capable de contrôler le mouvement de la matière[228]. Une autre éthique de vie, non moins exigeante que celle des surréalistes, bien que les termes en soient radicalement différents, s'affirme ici. Un danger menace pourtant l'individu qui a fait de sa vie une œuvre, lui faisant courir le risque de devenir une abstraction, un Pygmalion statufié sans plus aucune prise sur la durée et l'histoire.

Nourrie des théories de Souriau, la réflexion sur le bonheur s'inscrit aussi dans une filiation fouriériste[229], tout en entrant en résonance avec la quête stendhalienne du bonheur ainsi qu'avec le motif rousseauiste du « pur sentiment d'exister ». Un article de l'écrivain et critique Gabriel Brunet témoigne de l'intérêt pour le beylisme visible dès le début du siècle dans *La Revue Blanche* ou dans *L'Ermitage*, ainsi que dans les revues des années 1920, comme la *Revue critique des idées et des livres*, *La N.R.F.* ou *L'Action* dont le premier numéro s'ouvre sur

---

[227] Breton, « Manifeste du surréalisme » (1924), in *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1985, p. 18.

[228] Sur la réception des théories d'Einstein dans l'*EN*, cf. Marie-Odile Briot, « *L'esprit nouveau*, son regard sur les sciences », *op. cit.*

[229] Le Corbusier fait deux références explicites à Fourier dans des textes beaucoup plus tardifs, mais il est assez tôt préoccupé par les façons possibles de concilier vie individuelle et vie collective, surtout celles proches du socialisme utopique. Sur ce point, la référence bibliographique classique est Peter Serenyi, « Le Corbusier, Fourier and the Monastery of Ema », in *The Art Bulletin*, n° 4, vol. 49 (déc. 1967), pp. 277-286. Le socialisme utopique, que ce soit celui de Saint-Simon ou de Fourier est par ailleurs une référence pour l'art comme performance communautaire, comme rituel de groupe dans le surréalisme. Cf. Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires*, *op. cit.*, pp. 157-181.

un article du même Brunet sur Stendhal[230]. Dans « Suggestions stendhaliennes » (*EN*, n° 15, 1922), Brunet insiste sur la croyance de Stendhal dans l'inséparabilité de la vie et de l'œuvre et souligne chez l'écrivain une disposition d'esprit « anti-historique », qui ne s'embarrasse pas de chercher des antécédents pour les gestes, ne pouvant vivre avec des idées du passé. Il rappelle que ses héros affrontent les risques, ne cultivent pas les illusions sur le réel et ne cherchent pas l'état de paix et d'accalmie neutralisant les passions et les tensions. Le beylisme et son aspiration à l'héroïsme, la synthèse qu'il propose entre volonté de bonheur et désir de jouir du moment présent, entre stoïcisme et « l'ivresse de l'action », tout ceci est présenté comme « le plus irréductible adversaire des philosophies orientales du renoncement ».

Par-delà les incompatibilités entre la préférence puriste pour l'ordinaire et un culte de la passion qui peut conduire à des sentiments extrêmes perturbateurs des lois communes, Brunet apporte à la technique puriste du bonheur un complément activiste mi-beyliste, mi-nietzschéen qui entre en résonance avec l'édification de soi. Sa dimension énergétique est en outre compatible avec le substrat positiviste du purisme, dans lequel le sentiment esthétique est lié à un certain vitalisme qui suppose l'épanouissement sain et équilibré d'une énergie vitale. L'œuvre requiert un combattant, un homme dynamique et actif, capable d'affronter les autres, au risque de se voir condamner par le reste de la société. Elle se veut une conquête et elle s'arrache au prix d'une concentration d'esprit et d'action héroïque et radicale. Par exemple : « l'œuvre de l'époque, si hardie, si périlleuse, si belliqueuse, si conquérante, semble attendre de nous que nous pensions sur fond blanc » (*ADA*, p. 194). Si la finalité de l'œuvre lui est étrangère, le beylisme vise pourtant avant tout le « connais toi-même » et la justification des actes. Il rejoint les vues des directeurs sur le rejet du passé encombrant et

[230] Gabriel Brunet, « La Conception stendhalienne du héros : Julien Sorel », *Action*, n° 1 (fév. 1920), pp. 1-26. L'intérêt de Brunet pour Stendhal va de pair avec son intérêt pour Nietzsche, qui lui inspire par ailleurs la forme de ses « suggestions » ou aphorismes stendhaliens. Il signe la présentation de *Saint Janvier suivi de quelques aphorismes* de Nietzsche (Stock, 1923, pp. [7]-12).

l'investissement actif dans le présent et leur critique des mécanismes de médiation qui caractérisent chez Stendhal les êtres de vanité[231]. Selon Brunet :

> Le bonheur était pour lui un état actif. Il résulte du plus grand essor de l'être bâtissant sa vie selon la manière dont il est fait lui-même. [...]
> L'idée qu'un but se réalise dans l'Univers lui eût semblé une absurdité. [...] Au fond, pour lui, l'univers réalise ses buts à tous les instants de son éternité. Et tout être vivant réalise le but de sa vie et cela d'une manière absolue, dans l'instant où il se sent heureux. (« Suggestions stendhaliennes », *EN*, n° 15, fév. 1922, p. 1763)

« Variable âme ». Le défi de Jean Epstein

Dans l'idéologie de *L'Esprit nouveau*, la beauté, le sentiment de la finalité et l'action sont des promesses de bonheur. En plus d'un simple bien-être, ils apportent tous une connaissance, une « certitude », voire un sentiment de plénitude. Avant d'être, comme il a été parfois suggéré, un ingénieur du corps et du sujet social, le puriste se veut un médecin de l'âme. Ainsi, à Jean Epstein qui dans l'article « Variable âme » (*EN*, n° 17, juin 1922) ridiculise les prétentions de la science à vouloir réduire la sensibilité au biologique et à expliquer le fonctionnement de l'esprit humain par le seul modèle physiologique[232], Ozenfant répond deux numéros plus tard : « On ne sait pas si on a une "âme", ce qu'est ce Dieu secret qui nous anime ; mais on peut parler comme si vraiment elle existe ; et on sent bien que ce qui ne la touche pas ne vaut guère[233] ». Le plaisir, sur lequel se basaient les études

---

[231] Selon Léon Blum, le bonheur est la grande originalité du beylisme : « Aucune combinaison externe ne le procure, puisqu'il n'est pas la satisfaction d'un désir », il récompense « les âmes exigeantes qui réclament la satisfaction combinée du jugement, de l'imagination et de la volonté » (*Stendhal et le Beylisme*, Albin Michel, 1947, p. 174). Le vaniteux est privé de bonheur parce que toute inquiétude, toute interrogation de soi-même lui fait défaut.

[232] Il réagit peut-être aussi à ce qu'on pouvait lire, deux numéros plus tôt, dans un article du Dr Winter : « Nous croyons trop encore à la toute puissance de l'esprit. Il n'est rien sans le corps. Le vieux dualisme est mort, démoli par toute la physiologie moderne. Une vérité nouvelle est acquise, l'âme, entité abstraite imaginée, n'est qu'un mot commode. L'être vivant est un complexe dont l'ensemble est régi par une loi de fonctionnement unique. Ses rouages se tiennent. *La Physiologie est tout.* » « Le corps nouveau », *EN*, n° 15 (fév. 1922), p. 1755.

[233] « Ce mois passé », *EN*, n° 19 (déc. 1923), s.p. « Voilà un programme d'esprit nouveau : d'abord déblayer le terrain ; d'abord assouvir la soif et la faim. Et ensuite parler à l'âme. » Paul Boulard [Le Corbusier], « Allemagne... », n° 27 (nov. 1924), s.p.

psychophysiques de mesure et de standardisation des sensations, ne suffit pas à créer la motivation nécessaire dans l'effort vers « la vie la plus belle ». Les thérapies proposées, disciplinaires et pacificatrices, selon les uns, libératrices, selon les autres, incluent l'expérience artistique, l'esprit d'architecture, la gymnastique, le sport et même l'homéopathie[234].

Epstein n'affirme cependant rien d'autre dans son article que ce que les sciences expérimentales elles-mêmes avaient révélé, que la perception et autres fonctions du corps qui contribuent à la formation de la conscience sont inconstantes, prises dans un flux continu et changeant, que les phénomènes de la vie psychique s'inscrivent dans un continuum instable et dynamique[235]. Par conséquent, la notion moderne d'« âme » qu'il se propose de circonscrire n'est pas la même lorsqu'elle est comparée aux différentes valeurs qu'elle a pu incarner par le passé ou lorsqu'elle est rapportée aux différents moments de la vie d'un individu. « Quelle qu'elle soit, mais mortelle s'entend, cette âme change au cours des temps : de l'enfance à la puberté, du premier christianisme à l'Encyclopédie ». L'enjeu de son article (le premier d'une rubrique philosophique restée sans suite) est donc de proposer une théorie de « l'âme » et de ses composantes, l'intelligence et la conscience, au début du XX^{e} siècle, en déterminant quel est le régime psychique de l'homme contemporain – analyse qu'il avait d'ailleurs entamée dans sa rubrique précédente sur « Le phénomène littéraire » (n^{os} 8-13, 1921).

Bien qu'inspirée par les sciences expérimentales[236], l'analyse d'Epstein vise à démontrer plutôt le non fondé de « cette prétendue spéciconstance [*sic*] physiologique », cet état normal postulé abusivement par les sciences. Pour lui, une science de l'homme commun

---

[234] C'est le sujet d'un article du D^{r} R. Allendy, « La médecine synthétique », *EN*, n° 13 (déc. 1921), pp. 1456-1461.

[235] Cf. J. Crary, « Unbinding Vision », art. cité.

[236] Tout comme Dermée, Epstein, s'intéresse à la psychologie expérimentale et à la psychanalyse et se réfère dans ses articles à plusieurs études sur le conscient et l'inconscient : E. Abramowski, *Le Subconscient Normal. Nouvelles recherches expérimentales* (1914) ; S. Przybyszewski, *Psychologie de l'individu* (1890) ; R. de Gourmont, « La Création subconsciente », *La Culture des Idées* (1910).

est impossible, ce qui le conduit aussi à critiquer sarcastiquement la psychanalyse[237]. Ce qui l'intéresse plutôt est l'analyse des changements apportés par l'environnement urbain moderne et par d'autres aspects de la civilisation du XX[e] siècle sur la vie psychique de l'individu. Il s'agit de voir si celle-ci interagit avec la conscience et d'analyser les potentielles modalités de cette interaction. Ceci l'opposera définitivement aux animateurs de *L'Esprit nouveau*, lesquels, tout en partageant sa croyance en la perfectibilité des sens, postulent le « clavier » universel d'une sensibilité aux réactions constantes et la nécessité d'un art « conscient ».

Une autre différence fondamentale les sépare. Si Ozenfant, Le Corbusier et Epstein ont en commun un certain enthousiasme pour la civilisation scientifique, l'idée centrale des articles d'Epstein est que cette civilisation provoque la préoccupation grandissante de l'homme pour son « domaine intérieur », ce qui conduit la pensée à un « en dedans ». Étant donné l'explosion des visages du réel, seul compte « le réel intérieur », d'où l'extrême importance conférée à l'auto-observation, en tant que symptôme d'une modernité soucieuse de contrebalancer l'accroissement parallèle du contrôle, des lois et de l'artifice.

> L'auto-observation ayant révélé la vie profonde, riche, multiple que chacun porte en soi, l'homme constata sans peine combien cette vie intellectuelle cachée était supérieure du point de vue émotif à la vie agissante, sorte de vie réduite, de vie moyenne de l'humanité. (« Le phénomène littéraire », n°11-12, nov. 1921, p. 1219)

Si pour Ozenfant la modernité littéraire commence par Mallarmé et son projet d'épuration du langage poétique parallèle au travail mené en peinture par Cézanne et les cubistes, pour Epstein c'est Rimbaud (auquel il consacre un article au n° 17) qui inaugure une modernité du malaise, de l'inquiétude, de « la pensée discontinue », tantôt consciente, tantôt inconsciente, favorable à l'introspection. Figure exemplaire de l'inadapté, Rimbaud

---

[237] « Freud ou le nick-cartérianisme en psychologie », *EN*, n° 16 (mai 1922), pp. 1857-1864. C'est contre l'idée d'un déterminisme psychique qui transforme le psychanalyste en « détective » qu'Epstein s'insurge surtout.

signe pour Epstein l'avènement d'un « régime poétique et esthétisant de conscience » et le triomphe de son expression littéraire empreinte de subjectivité subliminale. Pour Ozenfant et Le Corbusier, cette absorption de l'individu en lui-même provoquée par l'accroissement du temps libre disponible devrait mener non pas à une introspection favorable au désœuvrement, mais à une exploration de ce que l'homme peut au contraire projeter à l'extérieur de lui. Le Corbusier aussi défend la « marche vers la vie intérieure » (*EN* n° 19, *ADA*, p. 12), mais il s'agit plutôt, comme nous l'avons déjà vu, d'une culture de l'homme à la fois « sensible et agissant ». La méditation n'est pas censée couper l'homme du monde et l'enfermer dans une subjectivité exacerbée, mais le rendre au contraire plus disponible et réceptif à ce qui se passe en lui et en dehors de lui, en l'éclairant sur « le pourquoi des choses ». La concentration de soi va ici de pair avec une préparation pour une vie tendue soit vers l'œuvre soit vers l'action, vers une adaptation continue dénuée de son sens négatif de penchant vers la norme, mais douée d'une impulsion agonistique. L'engagement dans un dehors visible à travers l'œuvre créée, fruit impersonnel d'une passion personnelle, est donc essentiel ; il témoigne de la mutation que subit le concept d'intériorité depuis Mallarmé, à travers Reverdy, menant à son terme « la fin de l'intériorité » sous le signe de laquelle Laurent Jenny place l'entreprise littéraire moderniste.

Ce dialogue écrit entre Epstein, Ozenfant et Le Corbusier place la revue au cœur même du problème défini par cet observateur attentif de l'histoire, de la société et de la politique de son temps que fut Robert Musil : « Ne disons pas que nous avons trop d'entendement et trop peu d'âme ; disons que nous avons trop peu d'entendement dans les problèmes de l'âme[238] ». Que les rédacteurs de la revue aient manifesté leur admiration pour

[238] « L'Europe désemparée ou petit voyage du coq à l'âne » (1922), in Robert Musil, *Essais, conférences, critique, aphorismes, réflexions*, textes choisis, traduits et présentés par Philippe Jaccottet, Seuil, 1978, p. 154. Voir aussi la traduction anglaise : « We do not have too much intellect and too little soul, but too little precision in matters

Walter Rathenau, industriel et ministre allemand de la reconstruction, et qu'ils aient même publié un essai de sa plume[239], pourrait sembler suffisant pour donner raison à Epstein dans sa polémique avec les puristes. On sait que Rathenau inspira Arnheim, l'un des personnages centraux de *L'Homme sans qualités* de Musil, celui qui tout en étant absorbé dans le monde des affaires et dans la sphère socio-politique, dénonce les effets de la mécanisation ainsi que la primauté croissante des valeurs pragmatiques et milite pour une sauvegarde de la culture intérieure de l'individu contre les désenchantements du capitalisme. « Arnheim est l'homme qui est supposé réaliser déjà dans sa propre personne la grande synthèse dont tout le monde rêve entre les impératifs de la rationalité instrumentale et les revendications du sentiment ou, encore, comme dit Musil, entre le Capital et la Culture, entre l'économie et l'âme ou entre l'âme et les affaires[240] », explique Jacques Bouveresse. Dans un livre sur l'Allemagne publié en 1923, Paul Colin dresse un portrait détaillé de Rathenau, qu'il présente comme une figure providentielle, dans la mesure où il unit l'idéal démocratique et européen à l'internationalisme des affaires. Cet « homme de grand envergure », « ce nietzschéen, féru de la volonté de puissance et de la transformation des valeurs », est en même temps dépeint comme l'incarnation par excellence de :

> l'homme moderne : esprit aigu, volonté ardente, pleine indifférence devant toutes les objections de la morale, faculté de ne considérer les individus sinon les peuples, et leurs traditions sinon leurs patrimoines, que comme des rondelles de bois sur un damier, subordination des moyens au but, suppression du facteur sentimental dans l'économie générale de l'individu[241].

---

of the soul ». « Helpless Europe », in *Precision and Soul : Essays and Addresses*, éd. et tr. par Burton Pike et David S. Luft, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 131.

[239] « Critique de l'esprit allemand », *EN*, n° 10 (juillet 1921), pp. 1093-1106. L'article est extrait de son livre *La Triple Révolution. Essais* (Paris/Bâle, Eds. du Rhin, 1921). Rathenau plaide pour une transformation de la société qui passe d'abord par la volonté de l'individu de faire de la culture son « véritable et unique principe vital », car la révolution matérielle n'est rien sans un effort sur soi qui vise la satisfaction de l'esprit et non la simple discipline.

[240] *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit. Dix études sur Robert Musil*, Seuil, 2001, pp. 300-301.

[241] Paul Colin, *Allemagne (1918-1921)*, *op. cit.*, pp. 217-232.

L'éthique pratique inhérente au purisme correspondrait ainsi à ce que Musil diagnostique, à travers le personnage d'Arnheim, comme un mélange déséquilibré entre les exigences respectives de ce qu'il appelle la « sphère ratioïde » et la « sphère non ratioïde », ou entre le culte des faits et la confiance en l'intuition, entre matérialisme et mysticisme. C'est ce déséquilibre qui, selon lui, « rapproche, en dépit de toutes les différences, du type dominant de notre époque dans le domaine intellectuel les types dominants dans le domaine pratique : le commerçant et l'homme politique[242] ». En analysant la « mystique rationnelle » incarnée par Rathenau, Musil conclut que « [la] pensée artistique et la pensée scientifique, chez nous, ne sont pas encore entrées en contact. Les problèmes de la zone intermédiaire attendent encore leur solution[243] ». Ceci le conduit à considérer toute son époque sous l'emprise de la « typologie antithétique – cette façon d'exposer les problèmes par couples opposés, cette multiplication des "ou bien... ou bien"[244] », symptôme d'« un travail intellectuel insuffisant » plus proche d'une digestion défectueuse[245] que d'un effort de réflexion authentique sensible aux transformations plus qu'aux contraires.

Epstein tente de définir, quant à lui, le bon équilibre entre raison et sentiment qu'il nomme « lyrosophie ». La « lyrosophie » est le domaine de l'intelligence « bi-logique », « bi-céphale », un « état mental où le domaine affectif et le domaine raisonnable empiètent l'un sur l'autre, s'enchevêtrent, se confondent[246] ». L'importance de ses réflexions est qu'elles

---

[242] « L'Europe désemparée ou petit voyage du coq à l'âne », *op. cit.*, p. 146.
[243] « Notes sur une métaphysique », in *Essais, conférences, critique, aphorismes, réflexions*, *op. cit.*, p. 73.
[244] « Notre temps abrite côte à côte et dans la plus totale dysharmonie tous les contraires : individualisme et sens communautaire, aristocratisme et socialisme, pacifisme et bellicisme, exaltation de la culture et industrie de la civilisation, nationalisme et internationalisme, religion et sciences de la nature, intuition et rationalisme, et bien d'autres encore. » « L'Europe désemparée ou petit voyage du coq à l'âne », *op. cit.*, p. 149.
[245] Musil emprunte à Nietzsche la métaphore de la modernité comme « embarras gastrique », associant le travail de l'esprit au métabolisme. Dans ses divers écrits, celui-ci diagnostique une perte de spontanéité dans la culture, réactive car incapable de bien digérer, du spécialiste collectionneur de faits. Cf. Silke-Maria Weineck, « Digesting the nineteenth century : Nietzsche and the stomach of modernity », in *Romanticism*, vol. 12, n° 1 (2006), pp. 35-43.
[246] Jean Epstein, *La Lyrosophie*, Éds. de la Sirène, 1922, pp. 66-67.

postulent deux types de connaissances : une connaissance apportée par la science, frustrante car incomplète et insuffisante, et une connaissance pleine, qui se passe de preuves, garantie par le sentiment. La différence entre la démonstration scientifique sujette à la réfutation et l'affirmation pure propre au sentiment, qui échappe à la contradiction, soulève en fait un problème philosophique longuement débattu, qui est celui de la différence entre connaissance et certitude. L'important, pour Epstein, est de souligner que « l'état lyrique n'ignore pas. Il est seulement autre chose que la science[247] ». Le sentiment est donc porteur de vérité, investissant la connaissance « lyrosophique » d'un type de précision qui n'a rien à envier à celle de la science, voire qui lui est supérieure, car elle seule peut servir de motivation et de relais authentique à l'action. Pour Epstein, on arrive à l'acte « bien plus facilement par la voie sentimentale que par la voie scientifique. Le sentiment, en effet, est une force naturellement agissante, réalisatrice, se manifestant comme besoin qu'il faut satisfaire[248] ». L'assise de la personnalité est le domaine sentimental qui détermine la pensée, le désir et l'action, par rapport auquel la morale n'est, selon lui, qu'un artifice régulateur, qui raisonne, évalue et classe.

En comparant les esthétiques proposées par Souriau et par Epstein, on comprend que Musil ait pu s'intéresser de très près aux théories d'un Rathenau[249]. Les mêmes ingrédients (en l'occurrence : les résultats des sciences expérimentales et leurs révélations sur

---

[247] *Id.*, p. 44.

[248] *Id.*, p. 140.

[249] Musil était à la recherche d'une nouvelle morale et d'une nouvelle synthèse entre la culture du sentiment, sensuelle et esthétique et la culture morale rationnelle, ce qui explique son attention aux solutions proposées par ses contemporains, qu'il s'agisse d'Emerson ou de Rathenau, solutions qu'il estime pourtant insuffisantes, voire, pour certaines, dogmatiques, car plus près d'une morale normative que d'une authentique exigence éthique. Musil est du côté de la discipline née autant de la rigueur scientifique que de la lucidité emportée donnée par l'expérience personnelle, car c'est le manque de cette dernière qui pousse au scepticisme des déclarations de déclin de l'Occident. Sa proposition est donc « que nous essayions de retrouver également quelque chose de l'inspiration éthique puissante qui a été à l'origine des conquêtes de la science et de la technique modernes » (Bouveresse, *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit*, *op. cit.*, p. 294). Musil écrit en effet, identifiant l'inspiration éthique à la force du désir lucide : « Notre époque est une époque de rêves exaucés, et tout exaucement est déception ; il lui manque le désir, le quelque chose qui vous ronge le cœur aussi longtemps qu'on ne l'a pas obtenu. » « L'Europe désemparée ou petit voyage du coq à l'âne », *op. cit.*, pp. 149-150.

le fonctionnement des mécanismes psychiques) donnent des résultats complètement différents. Là où Souriau soutient la valeur démontrable et mesurable du sentiment esthétique, Epstein soutient que cette valeur est de l'ordre d'une évidence dont la précision ne peut cependant pas être appréhendée avec les instruments de la science ; en d'autres termes, elle s'impose sans qu'elle puisse être enfermée dans une formule. Alors que Souriau cherche la motivation ou l'adéquation raisonnée entre un but et une action et met ainsi plutôt l'accent sur la raison qui vient ratifier la valeur axiologique du sentiment, Epstein modifie le dosage entre les deux termes, en soutenant que la connaissance est simultanément sentimentale et raisonnable et qu'elle pousse à l'action sans tenir compte d'une quelconque norme de « beauté rationnelle ». Le sentiment n'a pas besoin d'être corrigé ou dompté car il est porteur de sa propre vérité.

En simplifiant, on peut donc dire que ce qui a changé de Souriau à Epstein est le rapport entre les termes de l'équation qui réunissait l'art et la science. Epstein prophétise : « La lyrosophie succède à la science, comme la science succéda à la religion[250] ». Ce changement entraîne également un déplacement de la morale telle qu'elle était entendue par Souriau, comme norme visant l'individu au sein d'un groupe, d'une société, vers une exigence éthique. Celle-ci vise moins l'individu et ses expériences exemplaires – au sens aussi d'exemples pour les autres, que le déploiement authentique d'une personnalité selon ses motivations profondes.

Les puristes partagent cette intuition notamment lorsqu'ils évoquent le modèle du héros beyliste emporté par une passion défiant les normes, ou encore lorsqu'ils posent la primauté des expériences artistiques, dont les vérités sont exemptes des crises épistémologiques qui traversent les sciences :

---

[250] *La Lyrosophie*, *op. cit.*, p. 131.

> La certitude est dans notre sens et notre cœur [....] : les jouissances abstraites nous laissent les bras vides, comme font ces rêves merveilleux d'où l'on se réveille seul. [...] on réfute Newton, et non pas Phidias, Mozart, Rimbaud ; Euclide fonde sur un postulat, mais la peinture, la musique, la poésie se passent d'hypothèses, elles bâtissent sur l'indubitable sensation. (*A*, p. 179)

La « lyrosophie » reste cependant largement différente du tableau de la mentalité de l'époque que dressent les directeurs de la revue :

> Donc, notre époque a son état d'âme. Grande industrie, grande finance et grande administration : état d'âme fait d'amour de la précision, du fait objectif, du calcul ; une évidente épuration de tout, un besoin de mise en ordre, d'abstraction, de spéculation élevée. [...] L'état d'âme de notre époque est exigeant. L'époque veut un art hautain et dépouillé. (De Fayet [pseudonyme d'Ozenfant et/ou de Le Corbusier], « Revue de l'année. Peinture ancienne et peinture moderne », n° 11-12, nov. 1921, p. 1318)

À première vue, la tradition rationnelle dans laquelle le purisme s'inscrit semble avoir depuis longtemps éliminé la possibilité même d'une sphère intérieure comprise en tant qu'« âme », c'est-à-dire la possibilité d'une expérience directe, considérée comme sacrifiée au profit d'une objectivité grandissante[251]. Si elle semble absente – tout comme, chez Reverdy, l'émotion subjective, différente de l'émotion artistique, se trouve bannie –, c'est que ce trait commun qualifié généralement d'« impersonnalité », qui est appelé ici de façon insistante « esprit », et qui semble viser dans le modernisme la suppression même de la présence du sujet, propose non pas une éradication d'une sphère en faveur de l'autre, mais leur reconfiguration en de nouveaux découpages et interpénétrations. En ce sens, les positions d'Epstein et, respectivement, d'Ozenfant et de Le Corbusier ne sont pas différentes parce que l'une tenterait de sauvegarder la dimension « âme » et l'autre non, mais parce que leur interprétation de « l'âme » d'abord, et les réponses qu'elles proposent à la question soulevée

---

[251] Ainsi, N. L. Rosenblatt écrit au sujet de l'esthétique sociologique de Guyau qui représente, selon elle, « the "first" French machine aesthetic » annonçant le purisme : « There is no position outside, or beyond the reach of the material determinants that constitute the milieu, in other words ; no "isolated" or "enclosed" mechanism that could be understood in terms of a "soul" ». *Photogenic Neurasthenia : Aesthetics, Modernism and Mass Society, 1889-1929*, diss. citée, pp. 5 et 10. Rosenblatt soutient qu'à travers Epstein et le purisme s'affrontent en fait deux conceptualisations différentes de la perception. Selon elle, les débats autour du cinéma dans les années 1920 remettent complètement en question les catégories *a priori* du sujet qui fondent l'objectivité de l'esthétique de la machine (*id.*, pp. 142-204).

par Musil ensuite, sont différentes. Alors que Reverdy, Ozenfant et Le Corbusier proposent l'idée d'un « esprit » dont ils n'élucident pas le fonctionnement, mettant plutôt en avant « l'émotion » ou l'effet juste provoqué par les créations de l'esprit, Epstein, lui, est plus proche des surréalistes par son intérêt pour l'apport de l'inconscient dans la création intellectuelle imaginative. Dans le chapitre suivant, j'aimerais montrer qu'on peut effectivement repérer dans l'art de vivre puriste l'espace d'une activité artistique et esthétique qui échappe au péril d'un monde dépourvu d'« âme », grâce notamment à un travail sur la perception et sur la mémoire. Dans la discussion sur le rôle de la vision, on avait d'ailleurs pu entrevoir l'existence d'un tel espace poétique, où la certitude du sentiment, et non la preuve scientifique, pousse à l'acte, et où une pensée de l'invention l'emporte sur l'exigence de beauté qui domine chez Souriau.

Mais avant de passer à ce dernier chapitre, j'aimerais ajouter un élément au contexte que je viens d'esquisser, en rappelant un autre effort contemporain visant à dégager un domaine de l'esthétique qui se refuse à l'instrumentalisation par le social et le politique et qui représente en même temps une critique radicale de l'esthétique expérimentale fondée sur les données de la psychophysique. Notons donc que c'est au début du XX[e] siècle, dans le cadre de la phénoménologie naissante, que sont posées les bases d'une philosophie de la personne dans les travaux philosophiques de Max Scheler et de Moritz Geiger. Après avoir suivi l'enseignement des représentants les plus notables de l'esthétique psychologique[252], Geiger s'en sert non pas pour continuer ces recherches, mais pour les dépasser. Ce qu'il reproche surtout à l'esthétique psychologique c'est sa tendance au « nivellement », à l'uniformisation

[252] Wilhelm Wundt, Theodor Lipps, Karl Groos, Oswald Kuelpe et Johannes Volkelt. Cf. Algis Mickunas, « Moritz Geiger and Aesthetics », in *Analecta Husserliana*, vol. 26, E.F. Kaelin, C.O. Schrag (éds.), Dordrecht, Kluwer Academic, 1989, p. 44. Sur l'esthétique de Geiger, voir aussi Monroe C. Beardsley, "Experience and Vale in Moritz Geiger's Aesthetics", *Text, Literature, and Aesthetics : In Honor of Monroe C. Beardsley*, éd. L. Aagaard-Mogensen & L. De Vos, Amsterdam, Rodopi, 1986, pp. 13-35.

des expériences, tendance issue de l'opposition à « la structure hiérarchique de l'esthétique métaphysique » et à son besoin caractéristique de transcendance. Le principe de base de cette esthétique n'est autre, selon Geiger, que « le désir de la sobriété prosaïque et de la simplification radicale du monde[253] ». En somme, il reproche à l'esthétique psychologique et aux théories de l'art comme jeu et divertissement d'être allées trop *(en) bas* dans leurs recherches et d'avoir rendu l'expérience esthétique trop « triviale », banale et donc indissociable des expériences auxquelles nous sommes confrontés dans la vie quotidienne. Descendu des hauteurs irréelles de la philosophie spéculative, mais confondu avec les réalités quotidiennes, le phénomène esthétique demeure « dépossédé » de tout statut spécifique. Or, insiste Geiger, c'est sur la définition de ce statut autonome et spécifique, débarrassé de tout élément prosaïque que doit se concentrer l'esthétique comme science.

Geiger cherche donc à définir une connaissance esthétique différente à la fois de la connaissance intellectuelle, par assimilation de concepts, et de l'esthétique d'*en bas*, alors même qu'il adopte les méthodes de cette dernière, basées sur l'observation factuelle. Geiger situe en fait sa méthode « à mi-chemin » entre l'esthétique d'en haut et l'esthétique d'en bas car ce qui l'intéresse dans l'observation des objets est l'émergence, en tant que phénomène éprouvé dans la perception, de la valeur esthétique. S'il avance l'idée de « correction », de justesse des résultats de sa méthode, ceci est à comprendre dans le sens d'une disposition d'esprit appropriée à la tâche proposée, d'un état d'esprit juste, et non pas dans le sens d'une démonstration scientifique « comme si [les résultats de la recherche] étaient des conclusions sur des plantes ou des pierres ou des expériences physiques[254] ». Geiger, qui se propose la saisie de valeurs dans leur caractère sensible, adopte une méthode phénoménologique

---

[253] Moritz Geiger, *The Significance of Art. A Phenomenological Approach to Aesthetics*, éd. et tr. par Klaus Berger, Washington D.C., Center for Advanced Research in Phenomenology & University Press of America, 1986, p. 46.
[254] *Id.*, p. 12.

procédant non par déduction, mais par intuition. La facilité apparente de cette dernière, responsable de sa longue exclusion du domaine scientifique au nom de l'exactitude et de la précision, est ainsi écartée. En tant qu'instrument de connaissance, l'intuition est déclarée aussi juste et précise que la pensée intellectuelle, mais plus adaptée que cette dernière à l'étude de l'expérience artistique. A l'instar du théoricien d'art Konrad Fiedler, qu'il place avec le sculpteur et théoricien Adolf Hildebrandt parmi les précurseurs de la méthode phénoménologique, Geiger accuse en fait la connaissance conceptuelle d'appauvrir la saisie perceptuelle du monde : « Ce dont l'intellect se rend responsable, c'est précisément d'annihiler le perceptuel. L'arbre, par exemple, ne peut plus rester intact comme unité perceptuelle s'il doit être décrit, classifié, connu conceptuellement[255]. »

Selon Geiger, seulement la connaissance perceptuelle, fondée sur l'expérience du vécu et touchant directement la sphère psychique, nous « affecte » et nous implique comme sujet et comme réalité, prenant ainsi la valeur d'une « connaissance *existentielle*[256] », tandis que la connaissance intellectuelle ne nous atteint que de manière superficielle. Il ne cesse de souligner que la perception esthétique est de l'ordre de l'expérience bien qu'elle génère une connaissance objective et désintéressée. Les jugements esthétiques ne sont, en effet, pas des faits subjectifs et relatifs projetant des qualités sur l'œuvre, mais portent sur les valeurs, même si celles-ci résistent à se laisser saisir par des concepts généraux. Cette expérience individuelle impossible à quantifier est le seul moyen d'accès aux valeurs. Elle est en outre capable de déclencher la refonte complète du sujet qui l'éprouve. Pour Geiger, en effet, « l'art élève le soi au-dessus de soi », « à des sphères qui dans la vie ordinaire lui sont inaccessibles[257] », il l'arrache au mondain et à l'empathie subjective. Si le subjectif est donc

[255] *Id.*, p. 115.
[256] *Id.*, p. 119.
[257] *Id.*, p. 141.

évacué comme insignifiant dans la théorie de Geiger, le vécu en représente pourtant un élément essentiel, aussi nécessaire à l'expérience esthétique qu'à la réflexion philosophique. Nous avons accès aux valeurs comme « faits psychologiques[258] », mais la psychologie procure le moyen et non pas les fins.

Qu'est-ce qui fait alors la différence entre l'art et les autres domaines qui nous affectent en tant que « faits psychologiques » ? La différence entre l'art, la religion et l'amour, qui touchent tous les trois à l'existentiel (ce qui a de la signification pour l'existence), est que l'art se fonde sur la contemplation, attitude existentielle par excellence : « L'essence de l'attitude artistique est *la contemplation qui est existentielle en qualité*[259] ». Le plaisir procuré par l'art est toujours plus qu'un simple plaisir, il acquiert de la signification subjective en même temps qu'il indique son fondement sur une valeur esthétique. C'est ce qui permet à l'esthétique de l'emporter sur la vie empirique et d'affecter le sujet dans « la structure de la personne[260] ». Cette strate du sujet n'est pas fixe, mais malléable. L'intuition peut, selon Geiger, faire l'objet d'un apprentissage, d'une éducation, sans que cela signifie pour autant que les résultats de l'esthétique phénoménologique soient transmissibles, accessibles à tout à chacun et deviennent la « propriété commune » des individus. Leur résistance à la démonstration logique s'y oppose[261].

---

[258] *Id.*, p. 41.

[259] *Id.*, p. 150.

[260] *Id.*, p. 151. Pour Geiger, « aucune discipline philosophique ou scientifique ne s'approche de l'essence de l'existence humaine plus que l'esthétique. Pas une ne relève plus de la structure interne de l'être humain, de la personnalité humaine. Pour l'explication de la moitié de tout l'être, et partant, pour le côté personnel du monde [la région personne], l'esthétique est plus centrale que l'éthique, la philosophie de la religion, la logique ou même la psychologie. » (*id.*, p. 150) L'éthique politique ou sociale considère l'homme devant le monde ou impliqué dans le monde, la religion place l'homme dans un rapport avec l'absolu qui l'emporte sur l'existence humaine, l'esthétique, quant à elle, est la seule à saisir l'essence de l'existence humaine en soi, indépendante de ses attaches au monde réel ou irréel. La source de toutes les erreurs des diverses théories esthétiques a été, selon Geiger, de ne pas voir que « la signification philosophique de l'esthétique dépend du fait qu'elle n'a pas une importance première dans la vie de tous les jours ». (*id.*, p. 151)

[261] Geiger parle de ce fait d'un « caractère aristocratique de la méthode phénoménologique », d'une difficulté qui n'enlève rien à sa justesse (*id.*, p. 12), ce qui n'est pas sans rapport avec certaines déclarations de Le Corbusier sur l'élitisme de l'expérience esthétique (qui n'est pas à confondre avec l'élitisme d'une revue en

La réflexion sur une expérience perceptuelle à valeur existentielle est moins étrangère qu'il ne pourrait sembler aux préoccupations des animateurs de *L'Esprit nouveau*, bien que située dans un contexte différent et au carrefour de questionnements éloignés de ceux de Moritz Geiger. Dans ce qui suit, j'aimerais suggérer qu'elle constitue même une dimension essentielle de leurs pratiques artistiques et réflexions esthétiques. Plusieurs éléments l'indiquent déjà.

On peut dire, pour conclure ce chapitre, que le rôle d'Epstein, ainsi que celui d'autres auteurs de la revue qui insistent sur l'importance de l'action et sur la dynamique de la vie irréductible aux déterminismes, a été de constamment rappeler aux directeurs des données dont ils avaient conscience, mais dont le purisme ne rend pas toujours compte : qu'il existe un ordre de la pensée dont l'ancrage corporel échappe au langage des sciences, que l'activité perceptive tend autant vers la singularité que vers le type, que l'idéal impersonnel de leurs expériences artistiques doit mener vers une éthique apte à dépasser les propositions de Souriau. La vie-œuvre définie par le programme de la revue aspire de fait, sans toujours y réussir, à cette éthique impliquant le juste, mais invérifiable, rapport de la raison et de l'« âme », défini le mieux par Robert Musil :

> Cet ordre de l'art, de l'éthique et de la mystique, c'est-à-dire du monde du sentiment et de l'idée, opère, il est vrai, un travail de comparaison, d'analyse et de synthèse, en quoi il est rationnel et apparenté par essence aux plus puissants instincts de notre temps ; mais il n'est pas en opposition avec l'âme ; il a sa fin propre : non pas cette univocité qui réduit l'éthique à une morale ou le sentiment à une psychologie causale, mais un regard d'ensemble sur les raisons, les connexions, les restrictions, les fluctuations du sens de nos motifs et de nos actes – une glose de la vie[262].

---

quête de lecteurs-clients). C'est par quoi Le Corbusier s'éloigne finalement d'une éthique du type développé par Souriau, qui revendique le caractère démontrable des valeurs et du bonheur. Nietzsche associait, non sans raison, cette idée de la démonstrabilité des valeurs aux tendances démocratiques de la modernité. « Ce qui a besoin d'être prouvé ne vaut pas grand-chose. » « Quand on est aristocrate et tout instinct, on répugne à faire étalage de ses raisons : – on a l'autorité. Et l'autorité donne des ordres... On ne croit pas non plus à la dialectique. Les bonnes choses ne brandissent pas leurs raisons. Ce qui peut se prouver a peu de valeur. La dialectique est indécente... » *Le crépuscule des idoles*, *op. cit.*, pp. 21 et 120. À noter la reproche d'indécence, que l'on retrouve, dans un contexte différent, chez Appia.

[262] « L'Europe désemparée ou petit voyage du coq à l'âne », *op. cit.*, p. 156.

Pour cela, les directeurs de *L'Esprit nouveau* devront renoncer à l'esthétique du jugement que le beau rationnel de Souriau impliquait encore pour se concentrer en revanche sur l'expérience et l'activité de création qui mènent à l'émotion artistique, c'est-à-dire sur précisément les éléments que la théorie du purisme pictural a laissés de côté.

4. Le « pur sentiment d'exister » et l'« objet a reaction poetique »

Méditations autour d'un objet « ambigu »

« L'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute agitation la plongeait dans une rêverie délicieuse. » Ozenfant cite cette phrase de Rousseau dans son livre *Art* de 1928 (*A*, p. 180). Dans la *Cinquième Promenade* des *Rêveries*, elle marque le moment d'un « pur sentiment d'exister » :

> Quand le soir approchait je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac, sur la grève, dans quelque asile caché ; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeait dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisait pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser.

Rousseau se remémore le passé qui se fond dans le présent et qui le fait accéder à un état de bonheur. L'une des visées de la technique puriste du bonheur consiste précisément en ces moments de plénitude qui échappent de fait à la technique, qui sont la suspension, voire la négation, d'une vie passée dans la comptabilisation du temps et des gestes pour une efficacité maximale. Rousseau emporte sur son île peu de livres, qu'il n'ouvre pas, et se met à herboriser pour passer le temps, plus exactement, pour retrouver le temps d'une vie

heureuse. Il troque le temps répétitif et identique de la montre contre le temps de l'herborisation, rythmé par le mouvement alternant de flux et reflux de la nature. Cette irruption d'un temps esthétique se situe à l'exact opposé du manifeste *Après le cubisme* (1918) où l'art était considéré comme une manifestation de l'esprit tayloriste de la modernité, et semble même avoir peu de chose en commun avec le sublime mathématique puriste. Celui-ci s'inscrit dans une conception de l'effet de l'art comme hypnose (tributaire des recherches de la psychologie physiologique sur les mécanismes de suggestion et d'attention[263]), voire « morphine », « évasion » de l'agitation du monde moderne (*A*, p. 179) et plongée dans le dynamisme statique du temps universel qui transcende la temporalité humaine, gelant du coup, au moins en apparence, toute possibilité réelle du devenir. Le « pur sentiment d'exister » prend ainsi dans les écrits puristes la forme d'une rêverie à la fois passive et active sur le grand mécanisme horloger du monde. Qu'on se rappelle la rêverie d'Ozenfant sur la danse amoureuse des formes au bord de l'Acropole ou qu'on lise les « Souvenirs de vacances » parus dans le n° 28 de la revue, méditation ou « jouissance d'ordre mathématique » autour d'un caillou trouvé sur une plage, qui n'est pas sans rappeler des pages de Valéry écrites quelques quatre ans plus tôt dans *Eupalinos ou l'Architecte*[264] :

> Ce halètement deux fois quotidien des marées ; très au loin la mer s'est retirée ; on perçoit tout de même que son flot incessamment vivant, comme une lèvre happe ou relâche. Quatre heures après la voici mugissante, assaillante, ses grandes vagues crient et giclent… le matin, le soir, la nuit, elle mugit, avance, recule. Son horloge qui marque quatre temps dans sa journée n'est pas identique à la nôtre. Nous marchons *sur la lumière*, – le Soleil, et la mer marche *sur la gravité*, – la Lune. Ce nous est un vrai rythme de jazz, ce déhanchement qui nous bouscule. Il va en cahotant, nous cahotant. Pourtant il va juste, exactement ; les deux horloges sont unies par un rapport mathématique, nous le sentons ; nous étalons dans notre esprit les deux

[263] L'attention est l'un des sujets de recherche principaux de la psychologie physiologique à la fin du XIX^e^ siècle, chez Wilhelm Wundt et, en France, chez Charcot, Alfred Binet, Pierre Janet et Théodule Ribot, auteur de *Psychologie de l'attention* (F. Alcan, 1889). Cf. J. Crary, « Spectacle, Attention, Counter-Memory », art. cité ; « Unbinding Vision », art. cité. Paul Dermée s'intéresse dans ses articles sur le lyrisme aux travaux scientifiques sur la suggestion et l'attention, plus précisément aux troubles de la perception, car l'idée d'une synthèse, par la perception normale, de la réalité, se superposait dans ces travaux largement à l'idée d'une adaptation à l'environnement social, que lui et Jean Epstein rejettent.

[264] Valéry et Le Corbusier se vouaient une admiration réciproque confirmée par un échange de lettres dans les années 1920 à l'occasion de la parution du livre *Vers une architecture* de Le Corbusier.

> systèmes, et nous voyons alors se dérouler le magnifique agencement des phénomènes dans l'unité.
> (Paul Boulard [Le Corbusier], « Souvenirs de vacances. Jouissance d'ordre mathématique », *EN*, n° 28, janv. 1925, pp. 2328)

À la suite de Jean Starobinski, Danièle Cohn note chez Rousseau « l'interpénétration de l'existence et de l'idée de l'homme et de l'œuvre[265] ». La cinquième promenade en particulier montre à quel point l'écriture est pour Rousseau l'accomplissement du trajet d'une vie, comment le vécu gagne de la cohérence, prend forme à force d'être revécu et recomposé par le souvenir qui empreigne la « rêverie délicieuse ». Qu'en est-il de la rêverie impersonnelle autour de l'objet trouvé ? « Alors cet étrange caillou de Trégastel, balancé sur sa base ronde, à mer basse, nous propose l'énigme de son origine », continue Le Corbusier. En quoi sa méditation rejoint-elle, ou bien s'en sépare, le pur sentiment d'exister rousseauiste convoqué par la citation d'Ozenfant ?

Si chez Rousseau l'œuvre est donnée en « *analogon* du moi[266] » appelant la compréhension et l'identification entre deux sujets, chez Ozenfant ou chez Le Corbusier, comme chez Reverdy auxquels ils se réfèrent tous deux, l'œuvre se lit comme l'extériorisation d'une pensée qui n'est pas de l'ordre d'un vécu sentimental. On est loin en effet de la présence excessive d'une subjectivité en quête de sa propre origine et qui vise dans la rencontre avec l'autre l'identification empathique. Quelque chose d'autre porte Ozenfant et Le Corbusier vers le promeneur genevois.

Il s'agit justement de l'expérience figurée dans la *Cinquième Promenade* : « la *Cinquième Promenade* offre une idée de l'œuvre d'art que la toute-puissance obsédante du sujet occulte parfois. [...] Dans ces quelques pages, il est question de la forme dans laquelle un sujet peut

---

[265] Danièle Cohn, « Une expérience originaire : Rousseau », art. cité., p. 650. Starobinski note : « À tort ou à raison, Rousseau n'a pas consenti à séparer sa pensée et son individualité, ses théories et son destin personnel. Il faut le prendre tel qu'il se donne, dans cette fusion et cette confusion de l'existence et de l'idée. » *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971, p. 9.
[266] D. Cohn, « Une expérience originaire : Rousseau », art. cité, p. 652.

se saisir ou, plus précisément, se ressaisir[267] ». Cet « exercice spirituel esthétique[268] » n'a cependant, au moins à première vue, aucun rapport avec l'art. On tient là une première correspondance entre les deux types d'exercice proposés. Ce qui rapproche la méditation rousseauiste au bord du lac de Bienne des réflexions d'Ozenfant, et surtout de celles de Le Corbusier sur les cailloux, coquillages, racines, écorces et autres objets trouvés, est le type même d'expérience qu'elles proposent. Il s'agit d'une expérience d'ordre esthétique engendrée non par la contemplation d'une œuvre d'art, mais par une présence naturelle au contact de laquelle la présence humaine se met spontanément à vibrer dans une harmonie qui annihile le poids de la subjectivité, ainsi que les distinctions entre fiction et réalité, entre artifice et nature, entre présent et passé. La présence humaine n'est pas dissipée, absorbée dans une nature romantique qui se mettrait à lui parler. Elle est plutôt suspendue, coupée de ses propres tourments et dans l'oubli de ses attaches à la société des hommes. Sur l'île où il a trouvé refuge, aidé par les souvenirs, Rousseau vit la cristallisation qu'apporte la concentration d'une existence au plus près de son idée, dans une épiphanie qui est de l'ordre de la pure immanence. « La prose de ces lignes, note Danièle Cohn, devient exemplaire d'une expérience esthétique où l'homme se ramasse sur son sentir. La finitude heureuse qui règne là accède à la joie de la simple immanence. La beauté du monde ne s'ouvre pas vers une transcendance[269]. »

À quel type de configuration appartiennent les expériences puristes ? Le galet trouvé sur la plage, l'un de ces « objets à réaction poétique » que Le Corbusier collectionnera pendant le restant de sa vie[270], révèle une mise en forme naturelle qui ne ressemble à rien,

---

[267] *Id.*, p. 657.
[268] *Id.*, p. 659.
[269] *Id.*, p. 657.
[270] L'idée apparaît avec le Pavillon de l'Esprit nouveau en 1925. Les formes organiques investissent les peintures et dessins de Le Corbusier à partir de 1927-1928. Il expliquera des années plus tard l'intérêt pour ces

mais dont la perfection est telle qu'elle pourrait être attribuable au façonnement technique et artistique de l'homme. Sa vue met spontanément en accord nos facultés de connaissance et déclenche ce facteur d'inquiétude associé par Le Corbusier aux œuvres d'art, l'inquiétude que suscite « l'énigme de son origine ». Une partie du dialogue *Eupalinos ou l'Architecte* porte précisément sur le caractère indécis de ce type d'objets. Le Socrate que Valéry met en scène tombe un jour, au gré de ses promenades, sur « l'objet du monde le plus ambigu ». Si Rousseau « parle, autrement qu'en métaphysicien, des objets de la métaphysique » (D. Cohn), l'objet trouvé par Socrate se tient, lui aussi, aux confins d'un monde dont les deux pôles sont l'abstraction philosophique et l'expérience artistique. Entre la mer et la terre, jouet parmi d'autres « jouets d'un échange perpétuel comme il est stationnaire », l'objet gravite en fait entre les sphères décrites par « le connaître » et « le construire ». Socrate confesse : « les réflexions infinies qu'il me fit faire, pouvaient aussi bien me conduire à ce philosophe que je fus, qu'à l'artiste que je n'ai pas été...[271] ». Le choix est scellé lorsqu'il jette l'objet trouvé sur la plage, ne sachant que faire de l'ambiguïté de cette « chose blanche » qui ne lui rappelle rien, ne tombant sous le régime d'aucune idée, d'aucun concept, excédant les explications philosophiques sans être pourtant dépourvue de forme. « Qui t'a faite ? pensai-je. Tu ne ressembles à rien, et pourtant tu n'es pas informe[272]. »

L'objet trouvé sur la plage, improbable mais non informe, brouille les frontières entre les objets naturels et les artefacts. En remettant l'objet à la mer, Socrate déclare son

---

objets qui lui livrent « les secrets de la forme » : « Ces fragments d'éléments naturels, des bouts de pierre, des fossiles, des morceaux de bois, de ces choses martyrisées par les éléments, ramassées au bord de l'eau, du lac, de la mer [...] exprimant des lois physiques, l'usure, l'érosion, l'éclatement, etc., non seulement ont des qualités plastiques, mais aussi un extraordinaire potentiel poétique. » G. Charbonnier, « Entretien avec Le Corbusier », *Le monologue du peintre*, vol. 2, Julliard, 1960, p. 107, cité par Danièle Pauly, « Les objets à réaction poétique », *Le Corbusier, une encyclopédie*, *op. cit.*, p. 276.

[271] *Eupalinos ou l'Architecte*, *op. cit.*, p. 115.

[272] *Id.*, p. 118.

incapacité à « discerner ce qui est produit par la nature, de ce qui est fait par les hommes[273] ». « Le vent du Nord, le vent d'Ouest qui depuis des siècles soufflent inlassablement, ont fait passer sur ce [*sic*] diorite des jets de sable continus. La sculpture s'est faite », constate Le Corbusier dans sa propre méditation. Au lieu de choisir, comme Socrate, entre « le connaître » et « le construire », l'architecte persiste à se tenir entre le deux, reconnaissant dans l'œuvre d'art de la nature autant une forme sans ressemblance que l'évidence, inaliénable et irréfutable, d'une loi qui le fascine. On plutôt, en optant pour l'art, il conquiert de facto l'accès à un monde de vérité et de sens par la seule voie que l'art est en mesure d'offrir, la voie des réalités sensibles. Le galet modelé par l'eau, la pierre sculptée par les vents, le coquillage creusé par la mer exhibent un potentiel d'expression et de figuration qu'ils partagent avec une autre créature ambiguë, l'homme, « bête » et « dieu », bercé par les rythmes alternés du soleil et de la lune, entre l'intelligible et le sensible.

Ces objets ambigus que le Socrate de Valéry rejette, ne pouvant se résoudre sur l'origine de leur « forme singulière » rebelle à l'analyse, sont, remarque le philosophe Hans Blumenberg qui souligne l'importance capitale de ce texte pour la théorie artistique et architecturale du XX[e] siècle, l'évidence même d'une pensée qui échappe au modèle de l'ontologie platonicienne, mettant en échec les dualités sur lesquelles celle-ci se fonde[274]. Le statut indéfini de l'objet trouvé sur la plage tient principalement à son inscription dans une temporalité instable qui pose problème à Socrate. L'artiste, pour lui, est « le contraire du temps indéfini », alors que la forme de « la chose », même si elle « affecte maintenant la ressemblance d'Apollon » n'est, au niveau du temps lent cosmique, que de l'ordre de

---

[273] *Id.*, p. 121.

[274] *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt, 2001, cité par Niklas Maak, « The beaches of modernity : Le Corbusier, Ronchamp and the "objet à réaction poétique" », in Alexander von Vegesack et al. (eds.), *Le Corbusier. The Art of Architecture*, cat. exp., Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 2007, p. 307. Dans sa thèse, que je n'ai pu malheureusement consulter (*Objet à Reaction Poétique – Zum Verhältnis*, Université de Hamburg, 1998), Niklas Maak aborde de façon plus élaborée les rapports entre Le Corbusier et Valéry.

l'accident, non de l'essence : « le visage sacré lui est une forme passagère entre la famille des formes que l'action des mers lui doit imposer[275] ». N'est artiste – où pâle reflet du philosophe dans l'ontologie platonicienne qui voue les arts à l'imposture – que celui qui, par la force de sa pensée et de ses actes, abrège le cours de la nature et aspire aux formes définitives et absolues. L'idée du moindre changement enregistré dans le temps long, pourtant invisible à l'œil nu du simple mortel (Socrate s'entretient avec Phèdre dans le royaume des ombres), entraîne paradoxalement une perte de sens et fait peser sur l'objet le plus concret, le plus éclatant de présence – « une chose blanche, et de la plus pure blancheur ; polie, et dure, et douce, et légère[276] » –, mais qui échappe à la conceptualisation, le danger de spectralisation, d'évanescence.

Optant pour le domaine des idées, Socrate se barre l'accès à la connaissance de l'objet. Or, ce sont justement ces objets que Le Corbusier interroge, dessine dans les musées, parallèlement au Grand Art : « Il y a beaucoup à questionner au Muséum : les coquillages, les oiseaux, les grands squelettes de la préhistoire et ceux de toutes les bêtes de notre temps. Première introduction à la mécanique des choses » (« Confession », *ADA*, p. 202). Ce que Socrate ne peut, en outre, reconnaître, c'est qu'une telle œuvre qui se trouve à la libre disposition des éléments naturels relève d'un façonnement qui exclut l'idée d'un auteur identifiable. Le dehors exposé à la merci des vents et des marées dans lequel elle se tient, dehors hanté par le silence, dira Maurice Blanchot plus tard[277], est celui d'une neutralité insituable qui pourtant la secrète. Ce dehors où défile « la famille des formes » changeantes est le lieu du pur devenir. En tant que tel, il permet la rencontre sur un même plan, illustré

---

[275] *Eupalinos ou l'Architecte*, *op. cit.*, p. 119.
[276] *Id.*, p. 118.
[277] Silence d'une « parole neutre », sans aucune référentialité, « errante, étant toujours hors d'elle-même », qui prive l'auteur de son œuvre, obéissant à sa propre exigence, qui est d'être à la recherche perpétuelle de son origine. *L'espace littéraire* (1955), Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1988.

par « l'objet à réaction poétique », de la nature, de l'histoire et de la culture[278]. Derrière l'apparente fixité des objets et des formes les plus simples et non prétentieuses, qui, autant chez les puristes que chez Reverdy, fait penser à « une sorte de stase universelle[279] », coule en fait le lent fleuve du devenir, différent de la temporalité chaotique d'un présent contraire à la genèse et à l'équilibre des œuvres – devenir qui transforme le temps de l'histoire en temps du mythe.

Ces objets d'une nature-artiste appartiennent en fait, sur une échelle temporelle différente qui ralentit le devenir jusqu'à lui donner le visage trompeur de l'immobilité, à la même famille que les images potentielles (naturelles, accidentelles, latentes), figures déchiffrées dans les nuages (ou dans les pierres, les murs, l'écorce des arbres), et à une tradition illustrée par des artistes aussi différents que Léonard de Vinci, Odilon Redon et Max Ernst[280]. Célèbres dans une histoire de l'art ponctuée par d'avides regardeurs de nuages, les « théories du nuage » sont des manifestes qui plaident en faveur de l'expérimentation, de l'originalité et du travail de l'imagination contre la copie et l'imitation enseignées par la tradition. Le recours de plus en plus fréquent au hasard comme stimulateur de l'imagination et créateur de sens est un des éléments qui marquent la fin du règne de la mimésis, imitation ou reproduction d'une idée antérieure à l'exécution matérielle. L'image potentielle signe la

---

[278] Selon Niklas Maak (« The beaches of modernity : Le Corbusier, Ronchamp and the "objet à réaction poétique" », art. cité), c'est dans cette synthèse de la nature, de l'histoire et de la culture que réside l'importance de « l'objet à réaction poétique » pour Le Corbusier, synthèse qu'il vise à transposer dans ses propres réalisations architecturales.

[279] L'expression est de Laurent Jenny à propos de l'équilibre ou la « justesse » de l'œuvre d'art reverdienne, et de l'opposition entre modernisme et futurisme. *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 114.

[280] Cf. Dario Gamboni, *Potential Images : Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Reaktion Books, 2002. Thilo Hilpert a fait un bref rapprochement entre les objets poétiques de Le Corbusier et les objets trouvés chez les surréalistes (*Le Corbusier 1887-1987*, *op. cit.*, pp. 107-115) en soulignant l'existence chez Le Corbusier d'une théorie de l'invention, basée sur une inspiration structurelle. Parmi les sources de cette théorie, il place Willi Baumeister et *Le Nombre d'Or* de Matila Ghyka. Le Corbusier et Ozenfant s'inscrivent cependant dans la filière Mallarmé-Reverdy plutôt que dans celle du surréalisme, représentée dans la revue par Paul Dermée et Jean Epstein. On sait que la grande différence entre la définition de l'image surréaliste, entendue comme étincelle, choc, rencontre imprévue entre deux objets distants et sans rapports apparents, et la théorie de l'image reverdienne qui inspire Breton, tient au rôle donné au hasard et à l'arbitraire, qui, pour Reverdy, est contraire à la justesse non calculée mais vérifiable par l'émotion, propre à son idée de l'image.

négation de cette antériorité de l'idée, en inversant l'équation et la relation traditionnelle conception - exécution. Dans ce nouvel ordre de la création, « le "faire", comme recherche, engendre l'idée[281] », la suscite, l'invente, souligne Philippe Junod qui a étudié le passage de l'esthétique « de la transparence », d'un sens transcendant à l'œuvre à une esthétique « de l'opacité » ou de l'immanence. Les « théories du nuage » conçoivent généralement l'art soit comme projection de la part du spectateur[282] soit comme un jeu de permutation de rapports qui est aussi une conscience du monde : ce que le poète ou le peintre invente, ce ne sont pas de nouvelles choses, mais de nouveaux rapports entre les choses qui existent déjà. Ou, selon la formule de Mallarmé qui voyait dans la création poétique le même processus combinatoire : « les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres[283] ». Ce que Reverdy confirme : « Dégager, pour créer, les rapports que les choses ont entre elles, pour les rapprocher, a été de tout temps le propre de la poésie[284] ».

Socrate jette-t-il l'objet ambigu à la mer non par défaut de concept, mais par défaut d'imagination ? C'est au niveau de l'imagination qui se fie aux agencements de la matière et qui ne dédaigne aucune trouvaille, que l'insistance « agaçante » de l'objet vainc peu à peu toutes ses indécisions. Socrate ne conçoit pas, en effet, un sens de l'art humain en dehors d'un construire « par principes séparés », dans lequel « le projet est bien séparé de l'acte, et l'acte, du résultat », le tout bien distinct de la façon de procéder de la nature, au sein de laquelle le processus de production et son produit sont indivisibles[285]. Dans cette logique, les

---

[281] Philippe Junod, *Transparence et opacité. Réflexions autour de Konrad Fiedler*, *op. cit.*, p. 244.
[282] Cf. E. H. Gombrich, *Art and Illusion : A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Ch. VI « The Image in the Clouds », Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2000, pp. 181-202.
[283] Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, *op. cit.*, p. 385.
[284] « Le cubisme, poésie plastique » (1919), in *Nord-Sud. Self defence et autres écrits sur la poésie*, *op. cit.*, p. 144.
[285] *Eupalinos ou l'Architecte*, *op. cit.*, pp. 128-129. *Eupalinos ou l'Architecte* est une œuvre de circonstance, commandée comme préface pour le recueil *Architectures* de Louis Süe et André Mare (Editions de la Nouvelle Revue Française, 1921). Dans une lettre à Paul Souday de 1923, Valéry s'explique sur les contraintes de la

artefacts tombent sous la catégorie des découvertes (de leur idée, modèle, inspiration) et non sous celle de l'invention qui procéde par une élaboration brouillant les frontières de la logique et de l'imagination.

« L'équivalence des potentiels » ou le lieu pensant de l'architecture

Si je me suis attardée sur ces objets, c'est qu'ils me semblent illustrer au mieux les ambiguïtés profondes du purisme, tout en exposant ses limites. En vertu de ses sources puisant à la fois dans la tradition rationaliste, les Lumières et l'idéalisme romantique, le purisme hésite en effet entre la beauté supposée ordonnée de la nature, révélée par l'artiste, et la forme ordonnée imposée par l'homme à la matière chaotique ; entre une théorie normative du goût et une pensée de l'expérience artistique ; entre finalement une théorie de la réception (avec son accent sur l'émotion esthétique) et une perspective plus proche de la création (conciliant talent[286] et procédés techniques). Cependant, les théoriciens du purisme échouent à élucider ce dernier aspect.

À ce stade, ni Ozenfant ni Le Corbusier ne sont prêts à reconnaître dans ces objets ce qui viendrait contrarier leur esthétique, elle aussi basée, dans le purisme des années 1920 confiné à la peinture, sur les temps différents de la conception et de l'exécution : le travail du hasard. Dans le purisme élargi, le hasard n'est pourtant pas absent, il est masqué, résorbé dans une lecture téléologique, il est toujours le signe d'une « intention », d'une prégnance. Il

---

commande et le sens de la pensée qu'il aurait voulu développer encore : « J'aurais essayé de faire voir que la pensée pure et la recherche de la vérité en soi ne peuvent jamais aspirer qu'à la découverte ou à la construction de quelque *forme*. Je n'oppose pas tout philosophe à l'artiste, mais seulement j'oppose à celui-ci le philosophe qui ne parvient pas à cette forme *finie*, ou qui ne se doute pas qu'*elle seule* peut être l'objet d'une recherche rationnelle et consciente… » *Œuvres* II, *op. cit.*, p. 1400. Les références fréquentes de ses textes à l'architecture, ainsi qu'un manuscrit inédit *Leçons sur l'architecture* (1943-1944) montrent cependant que l'intérêt pour l'architecture chez Valéry est loin d'être circonstanciel.

[286] Ou passion. Pour Le Corbusier, les œuvres d'art qui perdurent sont celles « où s'est véritablement inscrite une passion » (*ADA*, p. 77).

est la loi qui permet la rencontre heureuse entre les œuvres de la nature et les œuvres faites des mains de l'homme, colorant la forme inconnue issue de nulle part de cet air de familiarité qui intrigue Socrate. Il est ce qui met les faits sous les yeux de Le Corbusier. Seulement ensuite et à partir de ces faits qui, en eux-mêmes, ne sont ni rationnels ni irrationnels, une explication logique peut être énoncée[287]. « L'objet à réaction poétique » relève alors d'une poétique et d'une esthétique proches de celles des papiers collés, auxquelles Aragon associe la poésie de Reverdy. Dans ses études sur la pratique et les significations du collage, Aragon rappelle les types de collage pratiqués avant le surréalisme, dont les papiers collés qui firent leur apparition dans l'œuvre de Braque et de Picasso en 1911 :

> J'ai entendu Braque parler de ce qui s'appelait alors une *certitude*, et qui était l'élément collé, autour duquel devait se reconstituer le tableau, dans une tout autre perspective que si cet élément avait été lui-même imité[288].

À l'opposé de la pratique surréaliste du collage en quête de « cette ligne surréelle qui relie toutes les images virtuelles qui nous entourent[289] », le papier collé renforce, chez les cubistes, la réalité objectale du tableau et son refus de l'imitation :

> Pour les cubistes, le timbre-poste, le journal, la boîte d'allumettes, que le peintre collait sur son tableau, avaient la valeur d'un test, d'un instrument de contrôle de la *réalité* même du tableau. C'est autour de l'objet directement emprunté au monde extérieur [...] que le peintre établissait les rapports entre les diverses parties de son tableau[290].

Le collage surréaliste est conçu comme la négation même de la peinture et de la technique, privilégiant « la personnalité du choix », alors que les papiers collés apportent un élément réel à la peinture, souvent sous la forme d'un matériau pauvre (clous, bouts de corde, de jute) ou d'un déchet, sans pourtant l'attaquer dans ses fondements mêmes.

---

[287] Le Corbusier s'est toujours déclaré un homme des faits palpables, proche en cela de la mentalité du scientifique et de l'ingénieur de son époque. Mais, comme le fait remarquer Musil dans ses études pénétrantes de l'époque contemporaine, l'émergence de la mentalité de l'ingénieur ne rend pas cette époque plus rationaliste que d'autres. « En soit le fait est tout simplement irrationnel, il n'est qu'un régulateur de la rationalité. » Cité par Bouveresse, *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit*, op. cit., p. 305.

[288] « La peinture au défi » (1930), *op. cit.*, p. 46.

[289] *Id.*, p. 44.

[290] Aragon, « Max Ernst, peintre des illusions » (1923), in *Les collages*, *op. cit.*, p. 29.

L'élément collé vaut soit pour sa forme ou la représentation de l'objet, soit pour sa matière ou sa couleur. De ces deux types de papiers collés, seuls les premiers, précise Aragon, « font prévoir les collages à venir, où l'exprimé l'emporte sur la manière de l'exprimer, où l'objet figuré joue le rôle d'un mot ». À ceux-ci s'apparentent les poèmes écrits vers 1917, appelés improprement « poésie cubiste » (on devine qu'il s'agit des poèmes de Reverdy), car sans rapport avec le cubisme, mais avec les papiers collés, les deux étant reliés par « une analogie, l'emploi des expressions toutes faites comme éléments lyriques[291] ». On connaît déjà la méfiance de Reverdy pour les jeux de mots, les efforts de style et les tournures recherchées et sa préférence pour les mots de tous les jours et de tout le monde, pour les mots désignant les éléments les plus banals et les plus constants de la réalité. Ces mots réveillent, pour lui, comme un surcroît de réalité, la « grande réalité » artistique où les objets empruntés à la réalité sont « réformés et conçus par l'esprit », l'équivalent sur le plan des poèmes des papiers collés en peinture. Pour Aragon, les objets ou papiers collés sont utilisés « comme des mots », mais ces mots sont désormais associés à une syntaxe nouvelle (celle des ciseaux et de la colle) qui n'a plus rien à faire avec la grammaire habituelle, mais qui est de l'ordre de la magie. Aragon insiste : la pratique systématique du collage « rappelle plus les opérations de la magie que celle de la peinture ». « Les nouveaux magiciens ont réinventé l'incantation[292]. » Sa conclusion est que « l'art a véritablement cessé d'être individuel[293] » et que le collage moderne est opposable à la peinture, tout en restituant un sens véritable, magique, à la vieille démarche picturale.

Reverdy opposerait à la magie l'idée d'une opération de l'esprit à l'effet juste sur le plan des images poétiques. On retient cependant l'idée d'une démarche poétique incantatoire

---

[291] « La peinture au défi » (1930), *op. cit.*, p. 48. Breton, Philippe Soupault, Aragon, Eluard plus tard, vont eux aussi pratiquer cette forme de collage qu'est le lieu commun ou la citation de l'expression toute faite.
[292] *Id.*, pp. 44 et 53.
[293] *Id.*, p. 57.

à partir des éléments pauvres d'une réalité qui s'en trouve elle-même reconfigurée du moment que les tableaux cubistes viennent s'ajouter, en tant que nouvelles réalités objectales, au monde. Meublant les intérieurs épurés des architectures de Le Corbusier, à côté des tableaux et des pots folkloriques, l'« objet à réaction poétique » acquiert une même fonction incantatoire que celle des « mots » des papiers collés. Tout comme l'objet ou la matière empruntés au monde réel remettent entièrement en question la notion de tableau et de monde imité, « l'objet à réaction poétique » remet en question l'architecture. Entrant en résonance avec lui, tout l'espace bâti tend à se modeler en sculpture naturelle afin de mieux l'incorporer. Autour de l'objet trouvé sur une plage et de la certitude qu'il a fait découvrir (que la synthèse de la nature, de l'histoire et de la culture est possible), se reconstitue ainsi le site d'une architecture de formes qui, dira Le Corbusier plus tard, réfléchissant alors sur le thème de la « synthèse des arts » qui le préoccupe à partir des années 1930, « émettent et qui écoutent ».

Cette synthèse des arts n'aura, en plus, rien d'une œuvre totale. Son unité, à l'opposé de ces œuvres architecturales qui, dans l'Art Nouveau coordonnent le moindre détail à l'ensemble, sera conçue en revanche comme « l'équivalence des potentiels[294] » ou, pour reprendre le mot de Braque, de « certitudes ». C'est ce qui explique que les objets d'art contemporain, les pots folkloriques, les objets préhistoriques révélés par les fouilles et les objets trouvés puissent coexister dans un même site architectural. Le plan de l'émotion poétique – le potentiel expressif se mesurant en l'émotion poétique qu'il procure – efface toute différence entre ces éléments, tout en leur permettant de garder leur spécificité. D'autres possibilités de temporalité et d'histoire émergent ici, différentes de celles qui étaient

[294] « L'unité n'est pas dans l'uniformité des styles ; elle est dans l'équivalence des potentiels. » Le Corbusier, « Les arts dits primitifs dans la maison d'aujourd'hui », texte du carton d'invitation à l'exposition, 3 juillet 1935. Cité dans Naïma Jornod, « Le Corbusier ou la Synthèse des Arts », in *Le Corbusier ou la synthèse des arts*, cat. exp., Genève, Musée Rath, 2006, p. 20.

artificiellement injectées dans l'intérieur nostalgique ponctué d'objets kitsch et étouffant tout potentiel expressif.

Le désencombrement préalable de l'espace qui a permis la rencontre de ces objets conduit en plus à une reconfiguration de la présence humaine dans cet espace devenu, comme le souhaitait Appia, vivant. Le pouvoir incantatoire de « l'objet à réaction poétique » tient aussi à ce qu'il inscrit le corps même – non plus indécent et déplacé, mais accord juste – parmi les formes qui « émettent et qui écoutent », le vouant à une sorte de répétition rituelle de gestes originaires[295]. Il ne serait pas déplacé dès lors de lui attribuer le rôle que Roland Barthes reconnaît au passé simple – « instrument idéal de toutes les constructions de l'univers[296] ». Derrière cette expression de l'« Intelligence du récit », écrit Barthes, « se cache toujours un démiurge, dieu ou récitant » grâce auquel le monde ne connaît ni les replis du secret ni les désagréments des accidents, mais est empreint « d'un ordre, et par conséquent d'une euphorie ». L'« équivalence des potentiels » renvoie, à mon avis, à cette parole-acte instaurée par la présence muette de l'objet poétique. L'objet et le temps immémorial qu'il incarne sont contemporains de cette « récitation » dans le présent.

La téléologie que les « objets à réaction poétique » autorisent n'a donc plus rien à faire avec la triade du beau – utile – durable défendue par Souriau et reprise à son compte par le Socrate de Valéry[297]. L'analogie entre l'idée que la forme idéale, la plus économe et la plus efficace, est le résultat d'un usage et d'une sélection séculaires et celle d'un objet trouvé et promu au rang de sculpture issue d'un façonnement par le sable et le vent, s'arrête à cette association basée sur le temps long de l'histoire et sur la répétition patiente des mouvements.

---

[295] On a souvent souligné la valeur rituelle de « la promenade architecturale » de Le Corbusier, ainsi que l'impression d'archaïcité que dégagent certaines de ses réalisations architecturales comme la Chapelle de Ronchamp.

[296] *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.* p. 26.

[297] *Eupalinos ou l'Architecte*, *op. cit.*, pp. 129-131.

Rien n'évoque dans l'objet trouvé sur une plage un quelconque progrès technique, mais tout en lui fait penser au contraire à une sorte de force rythmée primitive, celle de la nature d'avant la culture, celle aussi qui fonde toute activité humaine, aussi précise pourtant que celle des machines les plus avancées. Tout en restant dans l'horizon du purisme qui pose la coïncidence des lois naturelles et des lois techniques et scientifiques, ces objets pointent donc vers une dimension nouvelle qui consiste en une reconfiguration des rapports entre les règles de la construction et de l'imagination, d'une part, entre le statisme des formes et le dynamisme de l'émotion, de l'autre. C'est vers cette nouvelle configuration que Le Corbusier évolue dans les années post-puristes lorsqu'il adopte, à travers l'usage récurrent des formes organiques, une conception artistique plus proche de la « vie des formes » d'Henri Focillon. L'expérience de *L'Esprit nouveau* aura aussi servi à cette gestation.

Ces objets sont posés, en effet, dès ces années-là, comme repères d'une nouvelle architecture ou, plus exactement, d'une émotion architecturale :

> Ainsi les architectes délaissant le babil indiscret et grossier des corniches, des colonnades, des frontons, des guirlandes, des ordres de toutes natures, ne trouvent de véritable éloquence que lorsque dans l'agencement et le conditionnement de leurs masses s'insèrent des rapports aigus, perceptibles et que notre esprit finit par reconnaître alors que notre cœur aux décisions plus foudroyantes, déjà en a pressenti la présence. (Paul Boulard [Le Corbusier], « Souvenirs de vacances. Jouissance d'ordre mathématique », *EN*, n° 28, janv. 1925, p. 2330)

On remarque dans ce passage le glissement qui s'opère du point de vue de l'artiste-architecte à celui qui regarde. Ce glissement, qui n'est pas rare dans les textes de Le Corbusier sur l'émotion architecturale, dit le va-et-vient, spécifique au mouvement expressif, entre les composantes passives et actives d'une perception qui est à la fois réception et production. Tout se passe comme si les objets ambigus livraient à l'architecte et à l'admirateur de l'architecture le secret d'une même langue qui n'est nulle autre que celle de leur activité de perception et d'invention. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que des termes liés à la sphère de la langue, de la rhétorique et du discours, comme « babil » et « éloquence » ici, sont

mis en rapport avec l'architecture dans les textes de Le Corbusier. En faisant résonner le cœur avec l'esprit, par les formes mêmes, ainsi que par leur animation et leur exactitude, la « machine à émouvoir » qu'est l'architecture fait miroiter sous la lumière, à l'image de ces objets sculptés par le vent que l'esprit re-connaît sans connaître, « l'énigme de son origine »[298]. Valéry a nommé cette énigme, en rapport au dispositif typographique inauguré par le *Coup de dés* de Mallarmé, la « figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace[299] » et a par ailleurs clairement relié la typographie, en tant qu'image et dimension du « texte *vu* », à l'architecture : « Cette deuxième manière de voir, non plus successive et linéaire et progressive comme la lecture, mais immédiate et simultanée, permet de rapprocher la typographie de l'architecture[300] ». Mathématique sensible en acte, pensée visible qui donne forme à l'espace, « pure création de l'esprit », telle est la leçon des « objets à réaction poétique » qui offrent à l'artiste une certitude et au philosophe un sujet de perplexité.

« Moments heureux »

On aurait tort de penser que nous nous sommes éloignés entre temps de l'expérience du « pur sentiment d'exister » de Rousseau. À ne considérer que Le Corbusier, il semble qu'à aucun moment cette expérience ne l'ait en fait quitté, n'ait cessé de résonner dans sa propre approche des choses. En s'interrogeant sur la possibilité d'une phénoménologie architecturale, l'historien de l'architecture Jacques Gubler a mis en évidence la façon commune de Rousseau et de Le Corbusier d'appréhender intuitivement le monde au moyen

[298] Cette nouvelle architecture triomphe avec la Chapelle de Ronchamp (1950-1955), au toit inspiré par la coque d'un crabe trouvé sur une plage à Long Island. Cf. Niklas Maak, « The beaches of modernity : Le Corbusier, Ronchamp and the "objet à réaction poétique" », art. cité.
[299] « *Le coup de dés.* Lettre au directeur des *Marges* », *Œuvres* I, *op. cit.*, p. 624.
[300] « Les deux vertus du livre » (1926), *Œuvres* II, *op. cit.*, p. 1249.

de la marche[301]. À son tour, mais dans une perspective généalogique explorant la (pré)histoire de l'obsession corbuséenne pour les maisons suspendues sur pilotis, Adolf Max Vogt a non seulement relevé le parallèle des *Rêveries* et de la « promenade architecturale » mais avancé l'idée d'une affinité plus profonde, d'un « socle rousseauiste des convictions corbuséennes[302] » sur lequel reposeraient les autres influences qui ont contribué à la personnalité de l'architecte (John Ruskin, Henri Provensal, Edouard Schuré, Nietzsche, Renan). Le but de Le Corbusier, grand admirateur de Jean-Jacques, a été, affirme Vogt, de transposer la pensée de Rousseau et sa recherche des origines de la civilisation dans le langage de l'architecture. « Que la construction la plus simple puisse être la plus digne, que la "richesse" extérieure des matériaux ne détermine jamais le rang architectural de l'objet, voilà la grande idée qui sous-tend l'œuvre de LC, et qui trouve précisément son ancrage dans la pensée de Rousseau[303]. »

Dans son livre, Vogt attire l'attention sur l'un des textes de l'architecte les plus marqués par des résonances rousseauistes, *Une maison – un palais* (1928), écrit à l'occasion du projet, finalement rejeté, pour le siège de la Ligue des Nations à Genève. Le Corbusier y célèbre le paysage familier des entours du lac de Genève et le « concert émouvant » qui réunit dans un même chant et dans une même loi le « fait nature » et le « fait homme ». La vue plongeante sur le lac du haut des bords abrupts qu'il connaît depuis son enfance, et dont il porte désormais l'empreinte lui offre, en même temps que la fusion au niveau de

---

[301] Jacques Gubler, « Motions, émotions. Notes sur la marche à pied et l'architecture du sol », in *Matières*, n° 1, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1977, pp. 7-14. Disponible en ligne sur http://ltha.epfl.ch/publications_ltb/matiere/matiere_1/index.html.

[302] *Le Corbusier, le bon sauvage. Vers une archéologie de la modernité*, *op. cit.*, p. 288. Voir aussi P.V. Turner, *La formation de Le Corbusier : Idéalisme et Mouvement moderne*, *op. cit.*

[303] *Id.*, p. 140.

l'imaginaire de ce qu'on pourrait appeler un moment Jeanneret sur l'Acropole[304], un moment Stendhal[305] et un moment Rousseau, l'expérience « des moments heureux[306] ».

Quel rapport peut-on établir, à part les liens historiques et spéculatifs déjà établis par la recherche, avec le projet de *L'Esprit nouveau* et avec ce qui nous préoccupe ici plus particulièrement, l'« art de vivre » et son corollaire, le potentiel expressif ? Qu'est-ce qui fait tenir ensemble la référence d'Ozenfant à la *Cinquième Promenade* de Rousseau, l'admiration de Le Corbusier pour l'écrivain suisse, l'objet trouvé sur une plage et l'homme nouveau ?

La force de la *Cinquième Promenade* tient dans sa « proposition éthique et esthétique dont la convenance, si ce n'est l'harmonie, énonce une réussite artistique[307] ». Le plan de l'existence devient inséparable ici de celui de l'activité artistique grâce à la force du souvenir. Le moment de l'expérience revécue à travers l'écriture conduit à un nouvel accord d'un soi qui doit d'abord s'oublier pour laisser travailler de concert son souvenir et le pouvoir à la fois dissolvant et coagulant de la nature. Rousseau écrit :

> Je ne reverrai plus ces beaux paysages, ces forêts, ces lacs, ces bosquets, ces rochers, ces montages dont l'aspect a toujours touché mon cœur : mais maintenant que je peux plus courir ces heureuses contrées je n'ai qu'à ouvrir mon herbier et bientôt il m'y transporte. Les fragments des plantes que j'y ai cueillies suffisent pour me rappeler tout ce magnifique spectacle. Cet herbier est pour moi un journal d'herborisations qui me les fait recommencer

---

[304] Marqué par la « Prière sur l'Acropole » (1876) d'Ernest Renan que Jeanneret avait lue avant son voyage en Orient. Renan découvre sur l'Acropole « le miracle grec », c'est-à-dire « un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale », mais aussi la caducité des dieux et des religions (*Œuvres complètes*, t. II, Calmann-Lévy, 1948, pp. 753-759).

[305] Pour Stendhal, volonté et action énergique vont de pair avec bonheur et sublime. Dans *Le Rouge et le Noir*, par exemple, le sublime est souvent associé aux sentiments de bonheur et de liberté, et aux transports de l'admiration. Tous ces quatre aspects sont réunis dans une seule et même phrase, relatant la promenade de Julien accompagné par Mme de Rênal et par son amie, Mme de Derville, sur une côte donnant sur de grands précipices : « C'est sur les sommets de ces rochers coupés à pic, que Julien, heureux, libre, et même quelque chose de plus, roi de la maison, conduisait les deux amies, et jouissait de leur admiration pour ces aspects sublimes » (*Le Rouge et le Noir*, Flammarion, 1964, pp. 74). Cette admiration engendre des transformations dans la nature de celui qui l'éprouve, elle chasse toute trace de méfiance et parfois même d'ambition chez Julien. On remarque que ce « bonheur de liberté » ne peut s'affirmer pleinement qu'à l'abri de tout regard étranger, loin des hommes ou dans le secret de la chambre où, oubliant toute feinte et dissimulation, le héros se redonne à lui-même. Selon Léon Blum, Stendhal « prêche le bonheur solitaire et qui se suffit à lui-même » (*Stendhal et le Beylisme*, *op. cit.*, p. 147). Ceci n'est pas sans rapport avec le double sens du soi chez Le Corbusier, tel qu'il fut analysé par S. Richards, *Le Corbusier and the Concept of the Self*, *op. cit.*

[306] Le Corbusier, *Une maison – un palais*, Crès, 1928, p. 26.

[307] D. Cohn, « Une expérience originaire : Rousseau », art. cité., p. 660.

avec un nouveau charme et produit l'effet d'une optique qui les peindrait derechef à mes yeux.

Sur l'Acropole où, en 1911, il a la révélation de sa destinée d'architecte, Jeanneret perçoit en fait le cadre où Le Corbusier prendra forme. Comme les « objets à réaction poétique » plus tard et avec la même « inexorabilité d'un oracle », ce cadre d'une vie qu'il pressent, qu'il détermine, fait résonner dans le futur le passé le plus antique à travers une même force qui transforme la matière :

> L'à-pic de la colline et la surélévation du temple au-dessus des propylées dérobent à la perception tout vestige de vie moderne et, d'un coup, deux milles ans sont abolis, une âpre poésie vous saisit ; la tête enfoncée dans le creux de la main, affalé sur l'un des gradins du temps, vous subissez la secousse brutale et demeurez vibrant. [...]
> L'impression physique, c'est qu'un souffle plus profond dilate votre poitrine.
> [...] J'avais cru pouvoir comparer ce marbre à l'airain neuf, souhaitant qu'en dehors de la couleur ainsi signalée, ce mot suggérât l'éclatante clameur de cette masse formidable dressée avec l'inexorabilité d'un oracle. Le gouffre de plus en plus, devant l'inexplicable acuité de cette ruine, se creuse entre l'âme qui ressent et l'esprit qui mesure. [...]
> Heures laborieuses sous la lumière divulgatrice de l'Acropole. Heures périlleuses, provocatrices d'un doute navrant en la force de notre force, en l'art de notre art. [...]
> Ceux qui, pratiquant l'*art* de l'architecture, se trouvent à une heure de leur carrière, le cerveau vide, le cœur brisé de doute, devant cette tâche de donner une forme vivante à une matière morte, concevront la mélancolie des soliloques au milieu des débris – de mes entretiens glacés avec les muettes pierres. Les épaules chargées d'un lourd pressentiment, bien souvent j'ai quitté l'Acropole, n'osant envisager qu'il faudrait œuvrer un jour. [...] (*VO*, pp. 158-168)

Contemplant le cadre déjà formé d'une vie qui n'a point connu le désœuvrement, où, pour reprendre une métaphore que lui-même utilise dès 1907 pour décrire le travail commun du souvenir et de la perception, « tout se révèle peu à peu, comme un cliché au développement[308] », Le Corbusier note (en 1965 probablement lorsqu'il retravaille le texte de

---

[308] « Une chose curieuse et bonne (chose qui me fait craindre d'affronter si jeune un voyage en Italie) c'est de voir avec quel discernement on juge ces multitudes d'œuvres d'art... ou de prétextes à œuvres d'arts ; on arrive d'un clin d'œil à éliminer les choses secondaires, et je ne me souviens absolument que des merveilles. Tout se révèle peu à peu, comme un cliché au développement. » Lettre du 14 septembre à ses parents, publiée dans Le Corbusier, *Choix de lettres*, sélection, introduction et notes par Jean Jenger, Birkhäuser, 2002, p. 33.

Remarquons que c'est le modèle du développement photographique qui est invoqué ici, sans rapport avec l'usage qu'en feront les surréalistes, par exemple. C'est cependant un modèle idéal qui allie spontanéité et préparation, car il est formé par les lectures qui ont précédé les voyages de Jeanneret. C'est ce même modèle qu'il applique sur les photos de ses propres villas ou d'autres bâtiments qu'il retouche pour les publier dans l'*EN*, dans ses livres ou dans l'*Œuvre complète*. L'automatisme du mécanisme technique qui produit la photographie n'est pas suffisant, encore faut-il y intervenir par une savante mise en scène. Même les souvenirs sont donc le résultat d'une activité productive qui opère à plusieurs niveaux de la conscience.

1911 pour une publication qui sera finalement posthume) : « La joie du ressouvenir me prend tout et le sentiment est fortifiant d'emporter la vue de ces choses comme une partie nouvelle de mon être, désormais inséparable » (*VO*, 168). La boucle est bouclée, selon un mouvement en spirale qui a pris en compte le travail de la pensée et de l'expérience, le devenir personnel en même temps que le mouvement même de l'histoire (dont la spirale est, pour l'architecte, la meilleure représentation), tandis que « l'âme qui ressent » s'est réconciliée avec « l'esprit qui mesure ».

Ces « moments heureux », Le Corbusier voudra en orchestrer l'épiphanie, en architecte et metteur en scène, dans ses maisons perchées sur pilotis :

> Je montre avec satisfaction ces pilotis qui portent quelque chose, qui se doublent de leur reflet sur l'eau, qui laissent passer la lumière sous les bâtiments, supprimant ainsi toute notions de "devant" et de "derrière" de bâtiment [...] Le soleil abonde, mais plus que cela, un spectacle éblouissant m'attend : à travers ce portique magnifique, *je vois le miroitement de l'eau ; je vois passer les beaux bateaux ; je vois les Alpes par panneaux, encadrées comme dans une musée*[309].
>
> Faire couler le paysage, les pelouses, les fleurs, les arbres à travers les bâtiments ; ce stratagème [les pilotis] qui a pour effet de faire éclater la lumière sous les bâtiments, là où une ombre opaque eût attristé où un soubassement eût détruit la sensation d'espace – cette théorie de lumière, base de notre architecture, c'est pour baigner le cœur, le chauffer, le réjouir ; intention au delà de celle de n'être qu'étroitement utile[310].

Le geste architectural opère ici à la manière d'un montage ; il est, explique Hubert Damisch, « censé révéler le site, lui donner sa forme achevée, le transformer lui-même un spectacle[311] ». Mais ce site ne peut se transformer en spectacle si le geste architectural n'est pas prolongé, soutenu par celui qui regarde. L'architecture, étendue ici à tout le site, naturel et construit, ne prend forme que dans la perception. Elle est, comme nous avons déjà pu le remarquer, une

---

[309] *Précisions*, *op. cit.*, p. 49. Je souligne.

[310] *Une maison – un palais*, *op. cit.*, p. 156.

[311] Hubert Damisch, « Les tréteaux de la vie moderne », art. cité, p 253. Sur le montage de la représentation chez Le Corbusier, voir aussi B. Colomina, *L'architecture de la publicité*, *op. cit.*, surtout pp. 117-118, 217-252 et le commentaire de Vogt autour des cadres dans *Le Corbusier, le bon sauvage*, *op. cit.*, p. 97. Colomina a élaboré une approche de l'architecture de Le Corbusier basée sur ses rapports avec les media, la photographie et le cinéma. Dans son interprétation, la maison est essentiellement un cadre pour des prises de vues : « [l]a maison n'est rien de plus qu'une série de vues chorégraphiées par le visiteur, le moyen par lequel un réalisateur effectue le montage d'un film ». Sur l'importance de la vision chez Le Corbusier, je renvoie de nouveau au n° 531-532 de *Casabella* consacré à l'architecte, *op. cit.*

pensée visuelle qui opère le montage du spectacle. Elle transforme le destinataire lui-même en architecte et metteur en scène et participe aussi à sa propre saisie dans l'acte perceptif.

Maintenu par les pilotis en l'air, à mi-chemin entre le ciel et l'eau, dans un isolement que Le Corbusier associe explicitement à son expérience sur l'Acropole et qui n'est pas sans rappeler celui de Rousseau sur son île, baigné dans une lumière fluide qui a lavé les angoisses de la vie pratique et qui, dans la solitude, accentue la circulation plutôt que les frontières, on entre dans le temps suspendu mais non immobile d'un cadre. Il n'y a plus aucun effet paralysant du concept sur la pure expérience (qui ne connaît pas les notions de « devant » et de « derrière »[312]), plus aucun danger de simulacre et d'évanouissement de la réalité sensorielle dans la multiplicité des reflets du spectacle « éblouissant ». Il n'incombe plus aux avions, aux paquebots et aux autos de rendre la vue aux aveugles, même si le nomadisme combinant passivité et mobilité ou traversée de l'espace est ce qui réunit les maisons sur pilotis et ces emblèmes flottants de la modernité renforçant l'idée d'un sujet psychologiquement neutre et voué à l'extériorité d'un monde immanent et fluide[313]. On le voit, même immobile, l'individu installé au milieu d'un paysage en mouvement, où tout circule, est un marcheur. Dans la triple affirmation augurale *je vois* – « je vois le miroitement de l'eau ; je vois passer les beaux bateaux ; je vois les Alpes par panneaux, encadrées comme dans un musée » – s'affirme une entité qui invente son origine à chaque fois qu'elle exerce ses sens et compose, en lui donnant sens, le souvenir de son expérience. L'Arcadie éloignée du chaos et de l'agitation de la vie moderne à laquelle les propositions architecturales et

---

[312] Notons au passage l'opposition radicale entre cette perception *scénique* et *juste* et la perception stéréoscopique *obscène*, « d'une clarté hallucinatoire ». Cette dernière donne « le sentiment très net de "devant" et de "derrière", selon lequel la vue paraît structurée en une série de plans fuyants » et disjoints, entre lesquels la circulation est gelée. « Le spectateur du stéréoscope ne voit ni l'identité d'une reproduction ni la cohérence obtenue grâce au cadre d'une fenêtre. [...] Le stéréoscope signale la destruction du "point de vue" qui permettait en retour, depuis plusieurs siècles, d'attribuer des significations à l'observateur et à l'objet de sa vision. » J. Crary, *L'art de l'observateur*, *op. cit.*, pp. 176 et 180-181.

[313] Uwe Bernhardt, *Le Corbusier et le projet de la modernité. La rupture avec l'intériorité op. cit.*, surtout ch. 9 « La poésie d'un monde ouvert », pp. 133-162, et ch. 10 « L'impossibilité de demeurer chez soi », pp. 163-175.

urbaines de Le Corbusier ont souvent fait penser ne renvoie à aucune république platonicienne, mais tient à un geste, à un regard. Elle est logée plus près qu'on ne le pense dans la fabrique sensible du visible où le réel et l'abstrait viennent fusionner.

L'art de vivre de *L'Esprit nouveau* se situe entre deux pôles vers lesquels tendent Ozenfant et, respectivement, Le Corbusier : d'une part le modèle de l'œuvre-vie de Barrès, ou le pôle réglé par la justification des actes et la contemplation d'une finalité valable sur le triple plan individuel, moral et social, de l'autre le cadre d'une expérience de vie comme réussite artistique, d'une perception-souvenir qui apporte une jouissance.

En 1924, Ferdinand Léger écrivait dans un article consacré à la dimension spectaculaire de la modernité :

> Après quatre années de ce paroxysme [la guerre provocatrice d'une révision totale des valeurs morales et matérielles], l'homme moderne se retrouve sur un plan social qui n'est pas la paix, il se retrouve sur un autre plateau où la guerre économique ne lui laisse pas de répit, c'est un autre état de guerre aussi pitoyable que le premier.
> Tant que l'évolution économique n'aura pas donné à l'homme l'équilibre nouveau espéré, tant qu'il sera victime de la machine au lieu d'en être bénéficiaire, on assistera à ce phénomène journalier des gens qui se bousculent pour aller au travail, pour manger et qui le soir se ruent au spectacle pour chercher une distraction à l'éreintement quotidien. Ils vont là comme les mouches à la lumière, fascinés, espèce de saoulerie qui se place entre celle des bistrots et celle des stupéfiants, poussés aussi par un sentiment obscur, peu saisissable, mais certain, un besoin de Beauté sur lequel je reviendrai tout à l'heure.
> Qu'offre-t-on à cette demande énorme ?[314]

Ce long passage offre une autre perspective, contemporaine du projet de la revue, sur les questions abordées dans cette dernière partie : la dimension visuelle de la modernité, les changements introduits par les nouvelles conditions de travail, la culture du divertissement de masse, ainsi que ce mystérieux « besoin de Beauté ». L'une des questions que les rédacteurs de *L'Esprit nouveau* se posent avec insistance est justement celle-ci : « Qu'offre-t-on à cette demande énorme ? »

---

[314] « Le spectacle : lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle », in *Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, pp. 133-134.

Léger explique dans le même article comment l'industrie publicitaire, la mode, l'étalage des magasins, le spectacle de la rue associé au rythme effréné de la production industrielle, ont transformé les individus modernes en public. « Jamais une époque n'a été aussi frénétique de spectacle que la nôtre », remarque-t-il. Il semble donc naturel qu'en réponse à sa propre question sur la demande d'un public avide de « distraction à tout prix », Léger pense : cinéma, music-hall, cirque et spectacles de revues, mais aussi ce qu'il appelle organisation plastique de la vie, impliquant architecture polychrome, affiches publicitaires et autres moyens d'organisation du monde visuel de la ville.

Les réponses de la revue vont, comme je l'ai montré dans cette partie, de la technique du corps à l'éthique de l'autodétermination, de la volonté de Rathenau au beylisme, de la « machine à habiter » à l'œuvre d'art comme expérience, sans oublier la vision active qui penche tantôt du côté d'Eupalinos, tantôt du coté d'Argus panoptique. J'ai voulu démontrer que ces réponses ne se réduisent pas, comme on l'a suggéré à propos de Léger[315], à une complicité avec la logique culturelle du capital, bien que cette complicité soit effectivement présente dans les pages-devantures de la revue. Ce serait oublier que par-delà le spectacle caractérisé par la cacophonie des images, la course effrénée vers le nouveau et les divertissements dignes de Homais, il y a un autre spectacle, qui rend possible un espace où la mémoire et la perception sont habitables, autrement que dans les musées. Alors qu'on a tendance à faire d'eux les chantres d'une modernité dominée par la raison et la technologie, Ozenfant et Le Corbusier, pourtant, ne l'ont pas oublié. L'« objet à réaction poétique » est là pour en témoigner. Son incantation appelle le « pur sentiment d'exister ».

[315] « But this ineffectual inclination to outdo the allure of the spectacle becomes complicit with its annihilation of the past and fetishization of the new. » J. Crary, « Spectacle, Attention, Counter-Memory », art. cité, p. 107.

CONCLUSION

En 1918, Ozenfant et Jeanneret écrivent dans *Après le cubisme* :

> Il reste vrai qu'en basant l'art sur de solides fondations humaines, il est probable que l'art travaillera à nous libérer, à nous rapprocher de la perception totale de l'harmonie universelle. Nous n'en sommes pas là. (*AC*, p. 73)

De 1920 à 1925, les rédacteurs de *L'Esprit nouveau* travaillent à définir les « fondations humaines » de l'art, ainsi qu'à réaliser une « harmonie universelle ». Ils se situent, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, dans l'interrègne qui mène à l'ordre de « l'époque machiniste ». Au terme du parcours proposé ici, il serait juste de dire que l'entreprise de cette revue est marquée d'emblée par le décalage vertigineux qu'enregistre le langage de la déclaration prophétique de 1918 : entre « il reste vrai » et « il est probable ». Ces expressions sont plus qu'un pli dans le langage, elles figurent ce mur des contradictions, évoqué dans l'introduction, contre lequel la pensée bute. Elles révèlent en effet les deux positions entre lesquelles nous avons vu osciller le projet de la revue. D'une part, il s'agit de la conviction selon laquelle l'harmonie est non seulement désirable, mais existe déjà, inaccessible pourtant aux yeux impurs des contemporains. D'autre part, la foi dans une perception totalisante de la réalité harmonique bascule en son contraire : le possible se fait probable et mène au doute d'un sujet qui a perdu ses repères. En 1925, d'ailleurs, Le Corbusier déclare au sujet de l'entreprise de la revue : « Nous avons désiré construire et ne plus douter, ajouter chaque jour une certitude arrachée à l'analyse [...] » (*ADA*, p. 218). Construire signifie ici : bâtir d'abord de « solides fondations humaines », puis l'art et la société les plus appropriés pour répondre à ces fondations. Le purisme pictural, l'architecture et l'urbanisme se chargent de mener à son terme le projet annoncé par *Après le cubisme*, conférant du coup au manifeste de 1918 le rôle d'un mythe fondateur de la modernité.

L'évolution du programme de *L'Esprit nouveau* conduit à un durcissement du penchant vers les certitudes, et celles-ci se trouvent, de fait, transformées en présupposés théoriques à valeur prescriptive. J'ai relevé les plus importants au cours de cette étude : Ozenfant et Le Corbusier postulent la préférence naturelle de l'homme pour l'ordre géométrique, déclarent la supériorité de l'art fondé sur la recherche d'invariants plastiques et croient qu'un nombre réduit de lois mathématisables régit l'art, la nature et la structure psychophysiologique de l'homme. Plusieurs éléments contribuent à alimenter leur idée de l'universel : le corps mesurable et contrôlable de la psychophysique, la rationalité abstraite de la machine, les idées platoniciennes.

Un article de 1923 témoigne de la mission rédemptrice dont l'art est investi par les puristes et permet de mesurer le chemin parcouru depuis 1918. Bien que le passage suivant ne porte pas directement sur l'art, c'est pourtant bien d'art qu'il s'agit : un art dissolu dans le plan généralisé d'une civilisation arrivée au plus haut degré de sa conscience. L'art apparaît dans ce texte comme l'équivalent d'une science ancestrale et sacrée, passée entre les mains des artistes promus au rang de « prêtres » modernes[1] :

> Nous entendons faute d'un meilleur mot, par hiératisme, l'état d'esprit où aboutit une civilisation quand, sortant de la période empirique, elle devient consciente de ce qu'auparavant elle ne faisait que sentir. Nous dépossédons ce terme du sens sacré que l'étymologie lui confère, et même, si on le lui laissait, on serait en droit d'en user ici, la science, autrefois l'apanage des prêtres qui l'utilisaient religieusement, ayant changé des mains. [...]
> L'hiératisme est l'âge de la connaissance, connaissance de soi-même, moment des connaissances acquises au terme d'une longue période de recherches. C'est donc le moment où l'homme, n'étant pas ballotté par les forces extérieures ou par ses purs instincts, est en mesure de se gérer et de choisir parmi les moyens techniques ceux qui permettent de satisfaire aux besoins spirituels de cet état intellectuel nouveau. C'est ainsi que, dans le domaine de l'art, les prêtres égyptiens, par exemple, avaient déterminé, choisi les moyens du langage optique parmi les nombreux procédés que leur avaient légué les millénaires ; signes

[1] Ozenfant lance même dans le dernier numéro de l'*EN* une enquête sur la science antique et les pyramides : « L'Esprit nouveau vous demande de lui dire si vous croyez ou non à une science perdue et pourquoi? La question est d'intérêt [...]. Il ne serait pas sans importance de savoir [... s'il] existe un peuple inconnu qui aurait transmis aux Egyptiens une science extrêmement avancée, dont les prêtres auraient gardé le secret. » Enquête « Les pyramides », *EN*, n° 28 (janv. 1925), p. 2358.

> (objets) satisfaisant à la fois les nécessités sensibles (physiologiques) et l'intelligibilité. (Ozenfant et Jeanneret, « Idées personnelles. L'angle droit », *EN*, n° 18, nov. 1923 ; version légèrement modifiée dans *PM*, pp. 153-154)

Dans le purisme, l'art incarne la discipline spirituelle de l'« époque machiniste », l'ascèse vers l'harmonie entre un corps sensible réduit au physiologique et un esprit qui « mesure », « gère », « choisit » et ordonne ses actes. Dans un article comme celui-ci, consacré à l'explication de la doctrine puriste, l'harmonie universelle correspond plutôt au fantasme d'un monde purgé de contradictions, maintenu dans une stase hiératique. Persuadé d'en détenir le secret par la maîtrise des lois de la science et de la nature, le sujet, en fait, a peu de prise sur ce monde qui lui renvoie l'image du fonctionnement sans failles de son propre esprit.

D'autre part, *L'Esprit nouveau* poursuit une recherche d'harmonie qui échappe au dogmatisme du purisme. J'ai montré que la contemplation passive et fascinée d'un monde supposé ordonné est en fait constamment remise en cause, tout comme l'est aussi l'image même de ce monde, en proie aux bouleversements scientifiques et technologiques du début du XX^{e} siècle. La perception active suscitée par les œuvres artistiques, que j'ai relevée dans la troisième partie à propos de la modernité classique, m'a amenée à examiner dans ma dernière partie le discours visuel de la revue et les différents rôles tenus par la perception dans les écrits et l'activité des rédacteurs de *L'Esprit nouveau.* Cette discussion a mis en évidence un des éléments les plus importants du programme de cette revue : la définition d'une vision capable d'intervenir dans le réel, transformée en un moyen de mise en forme du monde et d'action dans le monde, par lequel l'individu intériorise le dynamisme productif des nouvelles conditions de vie tout en exprimant une nature créatrice qui est le contraire de la passivité.

Il me semble que tout n'est pas encore dit sur cette préoccupation de plusieurs collaborateurs de la revue – nourrie de Bergson, de Théodule Ribot, de Paul Souriau et

d'autres encore – pour ce qui fait l'essence de l'action, ou plus précisément, pour ce qui génère *l'acte*. Est-ce une motivation rationnelle dirigée vers l'accomplissement de la finalité normative de « la vie la plus belle », comme l'affirme Souriau ? Ou un sentiment, une pulsion intuitive, qui, pour Jean Epstein par exemple, a la force des évidences mais ignore le projet ? Ce qui est sûr, c'est que, par-delà tout ce qui sépare Epstein et Le Corbusier, les mêmes formules reviennent dans leurs écrits. Pour le cinéaste, « [v]oir, c'est idéaliser, abstraire et extraire, lire et choisir, transformer[2] ». « Agir, c'est se déplacer, saisir, manier, voir et regarder », écrit l'architecte (*EN*, n° 22 ; *ADA*, p. 45).

Que cette logique productive ait une forte dimension productiviste, axée sur l'économie des gestes et le rendement, n'est pas étonnant dans les pages d'une revue dont les directeurs adoptent les principes tayloristes d'organisation du travail. À ne considérer cependant que cette dimension productiviste, on passe à côté de quelque chose de plus fondamental qui motive des déclarations comme : « Mes vingt-quatre heures doivent être productives, ardemment productives » (*ADA*, p. 182). J'ai proposé de voir dans l'« art de vivre » puriste la recherche d'une norme de vie basée sur l'idée d'un potentiel expressif qui doit s'extérioriser au moyen de *l'action* ou dans *l'œuvre*. L'« art de vivre » consiste alors en un choix de *techniques* de vie censées garantir le *bonheur*. L'importance de cette perspective réside dans le fait qu'elle permet de comprendre autrement l'harmonie postulée par le programme de la revue, en dehors des préoccupations puristes en vue d'un monde stable, statique, hiérarchisé. J'ai été plutôt attentive, tout au long de ce parcours, au vocabulaire éthique des rédacteurs, derrière lequel pointe un souci permanent de « validation » ou de « vérification » des actes. Le Corbusier écrit ainsi :

> Tous les travaux humains trouvent leur vérification, tôt ou tard, c'est-à-dire, lorsque l'effet de ces travaux a pu se produire sur les esprits, sur les cœurs, sur les consciences [...]. Avec la

[2] *Bonjour cinéma*, *op. cit.*, p. 37.

> machine la preuve se fait tout de suite ; *ça tourne, ça ne tourne pas !* La relation de cause à effet est directe.
> En gros, on peut dire que toute machine qui tourne est une vérité instantanée. C'est un être viable, un *organisme* clair. (*ADA*, p. 112)

S'il est certes juste de dire que l'« art de vivre » défini par *L'Esprit nouveau* renvoie à la recherche d'une perfection et d'une harmonie égales à celles que la machine fait voir, sa logique n'est cependant pas calquée sur une relation de cause à effet, mais vise *l'accord*, la *justesse* ou *l'adéquation* : des mots aux choses et des œuvres aux potentiels expressifs. À l'impératif de la justification des actes correspond, à un autre niveau du programme de la revue, celui des formes motivées que déclinent les formes géométriques, les signes typographiques et les standards industriels. Nous avons vu que l'intérêt pour les folklores, la préoccupation pour le classique et pour les « éléments générateurs » de l'art, mais aussi la recherche d'un style épuré qui marque la conception des objets quotidiens, se rejoignent précisément autour de cette quête de formes motivées. L'idéologie moderniste-fonctionnaliste du Werkbund et du Bauhaus remonte, comme le fait remarquer Jacques Rancière, à une interrogation de type mallarméen sur le pouvoir de schématisation du langage graphique. *L'Esprit nouveau* partage cette idéologie. Les formes et les signes dits « purs » sont censés véhiculer le sens d'une unité spirituelle, d'une solidarité qui unit la forme au fond, l'objet utilitaire à l'objet d'art, l'individu et la communauté[3].

Ce parcours a mis en évidence, également, une évolution au niveau des préoccupations majeures d'Ozenfant et de Le Corbusier, qui se déplacent des ambitions totalisantes du purisme vers un « art de vivre » fondé en fait sur la reconnaissance de la fragmentation de la réalité à l'âge de la reproduction technique. *L'action* et *l'œuvre* donnent du sens à une existence menacée par la multiplicité des points de vue et des interprétations. Nous avons remarqué aussi le passage d'une conception morale et sociale de l'« art de

[3] Voir « La surface du design », *op. cit.*

vivre », placée sous le signe de « la vie la plus belle », à une conception plus artistique et éthique. Celle-ci ne met plus l'accent sur le beau et la raison, mais sur l'expérience sensible à valeur existentielle.

L'idéal impersonnel de l'art promu par *L'Esprit nouveau* n'exclut donc pas une recherche d'expériences existentielles. Les formes et surfaces modernistes (la surface plate de la peinture exhibant son médium, la page où s'étale la typographie du poème, le mur blanc de l'architecture) sont peut-être en fin de compte habitables. Pour citer à nouveau Rancière : « Ce ne sont plus des spectacles que l'on voit ni des histoires que l'on raconte, mais des événements-monde, des schèmes de monde[4] ». La conception de l'objet trouvé comme « objet à réaction poétique », sur laquelle je me suis arrêtée finalement, me semble être l'incarnation par excellence d'un « schème de monde », d'un lieu pensant. Il suffit que l'objet trouvé entre en résonance avec d'autres objets dans l'espace architectural, pour qu'un événement de sens se produise. Ce qui fascine sans doute Le Corbusier dans « l'objet à réaction poétique », c'est qu'il y trouve le même effet de sens que dans le Parthénon : « Parthénon – on a dressé sur l'Acropole des temples qui sont d'une seule pensée et qui ont ramassé autour d'eux le paysage désolé et l'ont assujetti à la composition » (*VA*, p. 166). L'architecture met en scène une totalité ouverte, qui montre les limites des formes closes, aux contours précis, que le purisme pictural présente comme totales.

Curieusement, du tournant du siècle aux années vingt, on est passé d'une conception de l'univers comme entrelacement ouvert d'organismes refusant les totalisations – chez Bazalgette, Whitman, Thoreau, Carpenter, Ellis – à une conception des harmonies statiques et organiques qui résonnent dans les formes et les théories puristes. J'aimerais suggérer, en guise d'ouverture vers d'autres projets, que loin d'avoir été complètement occultés à

[4] *Id.*, p. 108.

« l'époque machiniste », les questionnements qui préoccupaient Bazalgette resurgissent de manière surprenante dans l'architecture de Le Corbusier.

Il me semble en effet pouvoir détecter dans les idées de Le Corbusier sur l'architecture comme site résonnant, ou sur l'individu comme entité elle aussi résonnante, un symptôme de ce à quoi la réflexion de Léon Bazalgette avait participé quelques décennies plus tôt. D'une part comme de l'autre, on retrouve en effet quelques motifs qui, malgré leurs transfigurations et les contextes différents, sont étrangement similaires. Ces motifs permettent de postuler l'existence d'un lien fondé sur une écologie des formes, entre la reconfiguration du sensible proposée par Bazalgette à partir de sa lecture de Walt Whitman, et l'idée d'une architecture constituée de formes qui « émettent et qui écoutent », modelée par le site naturel où elle vient s'inscrire, et devenue dans son ensemble un « objet à réaction poétique ». C'est sur cette hypothèse que j'aimerais conclure mon propos.

Le lien de Le Corbusier avec le projet de reconfiguration du sensible dont témoigne « l'esprit nouveau » de Bazalgette est d'abord confirmé par son rousseauisme. S'inspirant d'Emerson, Thoreau et Whitman, Bazalgette présentait un éloge de la nature et de l'ensauvagement de l'homme, résistant à une civilisation aux effets destructeurs. Bazalgette et Le Corbusier partagent ainsi la même aspiration à une culture restée en contact étroit avec la nature. Pour eux, l'homme est foncièrement bon et la perversité ou la méchanceté sont le fait des institutions, des entreprises éducationnelles qui instaurent des contraintes et des divisions artificielles. À ce propos, Le Corbusier déclare en 1934 :

> Je suis attiré pat toutes les organisations naturelles. Je ne puis fréquenter les salons ; voici des années qu'on ne m'y a pas vu. Mais je m'aperçois que, fuyant la ville, je suis toujours là où sont des hommes en instance d'organisation. Je cherche les sauvages, non pour y trouver la barbarie, mais pour y mesurer la sagesse[5].

[5] *Ville radieuse* (1934), repris in Le Corbusier, *Textes et planches*, *op. cit.*, p. 116.

Par ailleurs, Bazalgette et Le Corbusier manifestent également un intérêt commun pour l'expérience perceptuelle et existentielle de la marche. Pour Le Corbusier et Bazalgette aussi bien que pour Rousseau, Thoreau et Whitman, la marche engage une activité à la fois perceptive et réflexive qui résiste à tout ordre imposé de l'extérieur, privilégiant le sensible aux dépens du conceptuel. Ainsi, Le Corbusier, qui manifeste dans certaines circonstances un penchant pour la vue panoptique qu'offre le voyage en avion, peut aussi écrire : « D'avion pas de joie [...]. L'avion=philosophie=spectacle à thèse et non plus *jouissance* des sens[6] », tandis que Thoreau écrivait au sujet de « l'art de Marcher » que « le secret pour l'heureuse réussite d'une balade » est de comprendre et d'accepter que le marcheur « est sans foyer fixe mais chez soi également partout[7] ». Non seulement Le Corbusier a compris « l'art de Marcher » en lui accordant une place centrale dans son architecture, à travers « la promenade architecturale », mais il a aussi transposé, autant dans ses théories que dans ses réalisations, quelque chose de cette liberté qui affranchit l'individu de l'idée traditionnelle de domesticité et des images que lui renvoie la société[8].

La nature, pour Bazalgette, mais aussi pour Le Corbusier, revêt une importance à la fois esthétique et épistémologique, qui l'emporte sur le modèle de la société. Elle suppose un mode de communication qui se situe en marge des moyens de communication privilégiés par la civilisation du XX^{e} siècle et qui est même destinée à compenser les défauts de ces derniers. Ainsi, le spectacle du site architectural, qui est en fait un paysage naturel encadré et rythmé par la marche, réussit à faire oublier le spectacle vide et hypnotique de la société de consommation, s'adressant non pas à l'individu transformé en public, mais à l'individu

---

[6] Cahier de dessin n° 5, 1933, p. 19, cité par Hubert Damisch, « Les tréteaux de la vie moderne », art. cité, p. 254.

[7] « Marcher », in *Désobéir*, *op. cit.*, pp. 193-194.

[8] Selon U. Bernhardt, « La modernité – et ce sont les paquebots qui le montrent de manière exemplaire dans *Vers une architecture* – est toujours en voyage. [...] l'expérience de soi dans le monde extérieur devient une valeur ultime. » *Le Corbusier et le projet de la modernité. La rupture avec l'intériorité*, *op. cit.*, pp. 83-84.

spectateur et organisateur de son propre cadre de vie[9]. Chez Le Corbusier l'individu ne se définit pas par rapport à la société mais par rapport à un espace collectif proche des « organisations naturelles ». Dans ses écrits, l'architecte insiste sur deux éléments qui, bien que contradictoires, lui paraissent nécessaires au développement de l'individu : l'isolement total, d'un côté, et une liberté individuelle reposant sur « les ressources de la collectivité ». La préoccupation pour la « société machiniste » a cédé la place à un autre problème : « Le problème actuel est de retrouver "les conditions de la nature"[10] ». On connaît d'ailleurs la fascination de Le Corbusier pour le modèle de vie en communauté qu'il avait trouvé dans le monastère d'Ema lors d'un voyage à travers l'Italie en 1907. Ce modèle était celui d'une communication parfaite entre plusieurs cellules individuelles, d'un équilibre idéal entre les volontés singulières et la volonté collective.

Il me semble donc que nous retrouvons chez l'architecte quelques-unes des préoccupations pour ce qui se présentait, chez Bazalgette, comme un échange permanent entre l'individu et la solidarité, échange fondé sur la circulation écologique des formes naturelles. Mais le plus important est que ces conceptions prennent une forme spécifique dans l'architecture en tant qu'espace de ce que Le Corbusier appelle, à partir des années trente, la « synthèse des arts[11] ». Plus tard, à la suite d'Adophe Appia qui dédie son *Œuvre d'art vivant* (1921) à Walt Whitman, Le Corbusier envisage le site architectural comme

---

[9] Ce spectacle fait partie de ce que Le Corbusier appelle « les *besoins sentimentaux* », par lesquels nous retrouvons non pas l'individu subjectif, mais la strate qui, dans l'individu, désigne l'ordre des expériences existentielles : « Je les exprime pour ce qui nous concerne, nous, architectes, par deux mots : *Spectacle et architecture.* J'évoque ici, un groupe de perceptions, de sensations qui sont de la nature *de l'harmonie* et je me contente pour en affirmer la nécessité, de cette constatation négative : c'est le manque d'harmonie, la *cacophonie*, qui ont détraqué aujourd'hui la biologie humaine et le cœur humain. » Le Corbusier, *La Ville radieuse*, 1935, rééd. 1964, pp. 36-37. Cité par Hubert Damisch, « Les tréteaux de la vie moderne », art. cité, p. 253.

[10] *Textes et planches*, *op. cit.*, p. 300.

[11] Comme le note Arnoldo Rivkin : « Pour Le Corbusier en effet, la synthèse est d'abord l'introduction d'une œuvre d'art dans un milieu approprié. [...] Au fond il sera toujours question de la venue et de l'accueil, de la présence et de la réception, de la réciprocité d'un donner et d'un recevoir. » « Synthèse des arts. Un double paradoxe », in *Le Corbusier, une encyclopédie*, *op. cit.*, p. 388.

« acoustique visuelle[12] », c'est-à-dire comme spectacle engageant une réception et une émission des formes. Il décrit ainsi l'effet de l'espace dans lequel vient s'inscrire la Chapelle de Ronchamp (1950-1955) :

> Architecture complètement libre. Pas de programme autre que le service de la messe, – l'une des plus vieilles institutions humaines. Une personnalité respectable était toutefois présente, c'était le paysage, les quatre horizons. Ce sont eux qui ont commandé. Véritable phénomène *d'acoustique visuelle. « Acoustique visuelle, phénomène introduit au domaine des formes »* : les formes font du bruit et du silence ; les unes parlent, les autres écoutent…[13]

Je proposerais de voir dans cette « acoustique visuelle » la forme d'un rituel où la nature et le social, l'homme et son environnement entrent en harmonie et effacent leurs différences. L'art se dissout ici, non plus sur le plan d'une société arrivée à son plus haut degré de conscience, mais dans un paysage naturel. Une reconfiguration du sensible qui était à l'œuvre chez Whitman traverse de façon souterraine « l'âge de la machine », ainsi que la préoccupation de ses défenseurs pour une égalité des formes et des individus dont le modèle n'est plus la nature mais la machine. Mais le modèle de la machine n'a pas étouffé l'idée – que nous avons trouvée dans « l'esprit nouveau » de la fin du XIX[e] siècle – d'une circulation permanente entre les entités naturelles et les singularités humaines, aux frontières perméables. Cet « esprit nouveau » survit dans l'adage célèbre de Le Corbusier selon lequel « le dehors est toujours un dedans[14] »…

---

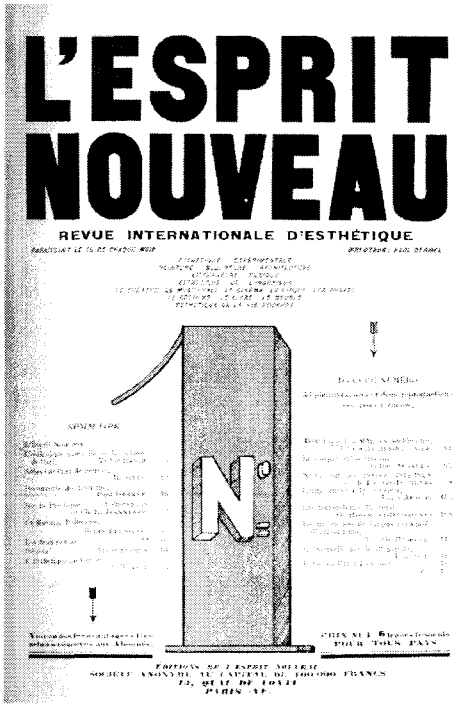
[12] Le modèle de « l'acoustique visuelle » est évident après 1944 dans l'activité de l'architecte, mais je suggérerais qu'il travaille les conceptions architecturales de Le Corbusier bien plus tôt. Appia utilise l'expression dans *L'Œuvre d'art vivant*, *op. cit.*, p. 374. Elle correspond à l'idée d'un espace vivant qui n'étouffe pas l'expression du mouvement.

[13] *Textes et planches*, *op. cit.*, p. 166.

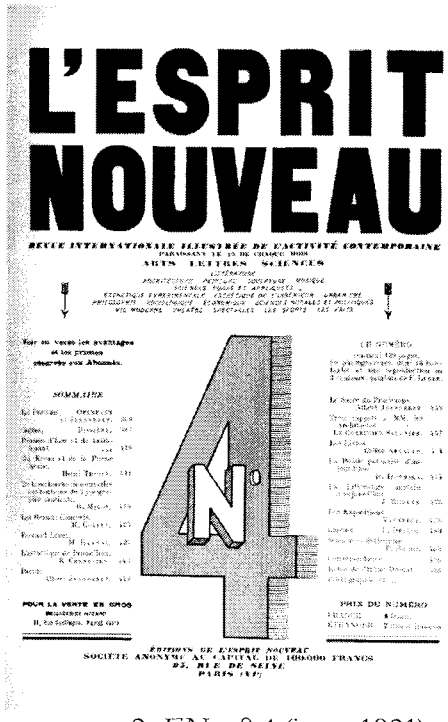
[14] « Je perçois que l'œuvre que nous élevons n'est ni seule, ni isolée ; que l'atmosphère alentour en constitue d'autres parois, d'autres sols, d'autres plafonds, que l'harmonie qui m'a arrêté net devant le rocher de Bretagne, existe, peut exister partout, ailleurs. L'œuvre n'est plus faite seulement d'elle-même : le dehors existe. Le dehors m'enferme dans son tout qui est comme une chambre. » *Précisions sur un état d'architecture*, *op. cit.*, p. 78.

ANNEXE.
ILLUSTRATIONS

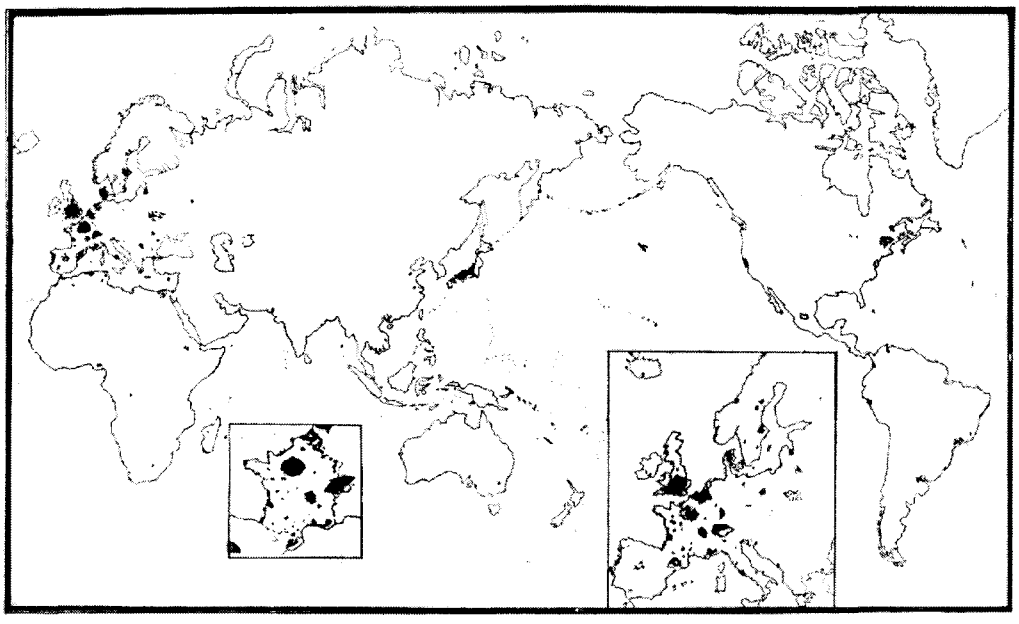
Les illustrations sont reproduites avec la permission de la Fondation Le Corbusier, détentrice du copyright.



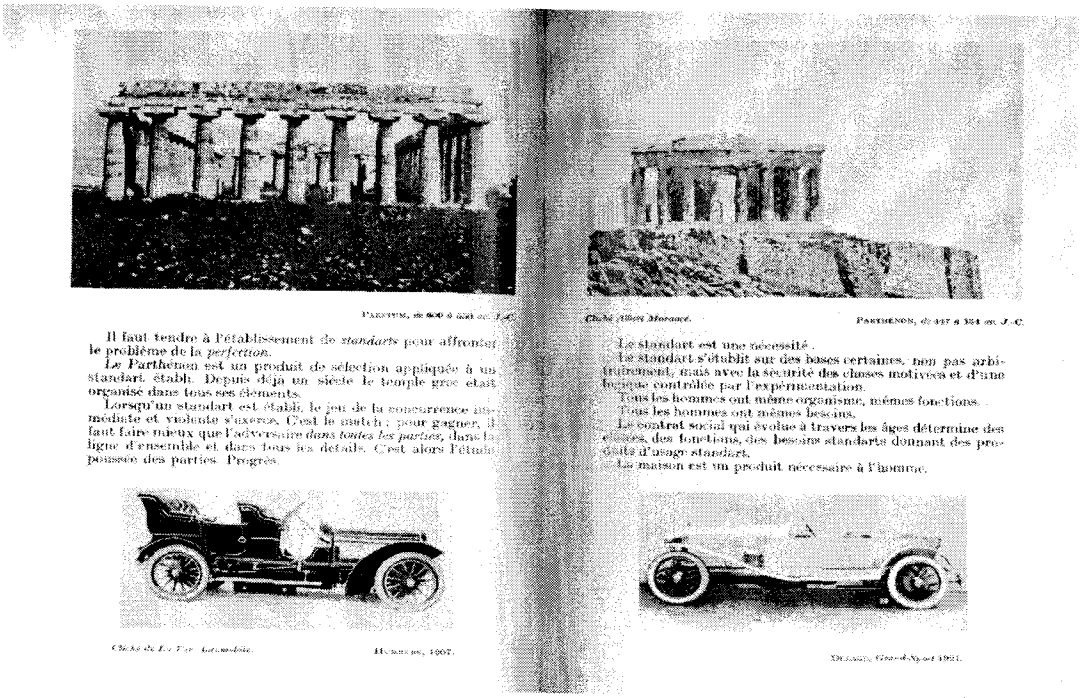
1. *EN*, n° 1 (oct. 1920)



2. *EN*, n° 4 (janv. 1921)



3. Carte des abonnés de *L'Esprit nouveau*, *EN*, n° 17 (juin 1922)



Il faut tendre à l'établissement de *standarts* pour affronter le problème de la *perfection*.

Le Parthénon est un produit de sélection appliquée à un standart établi. Depuis déjà un siècle le temple grec était organisé dans tous ses éléments.

Lorsqu'un standart est établi, le jeu de la concurrence immédiate et violente s'exerce. C'est le match ; pour gagner, il faut faire mieux que l'adversaire *dans toutes les parties*, dans la ligne d'ensemble et dans tous les détails. C'est alors l'étude poussée des parties. Progrès.

Le standart est une nécessité.

Le standart s'établit sur des bases certaines, non pas arbitrairement, mais avec la sécurité des choses motivées et d'une logique contrôlée par l'expérimentation.

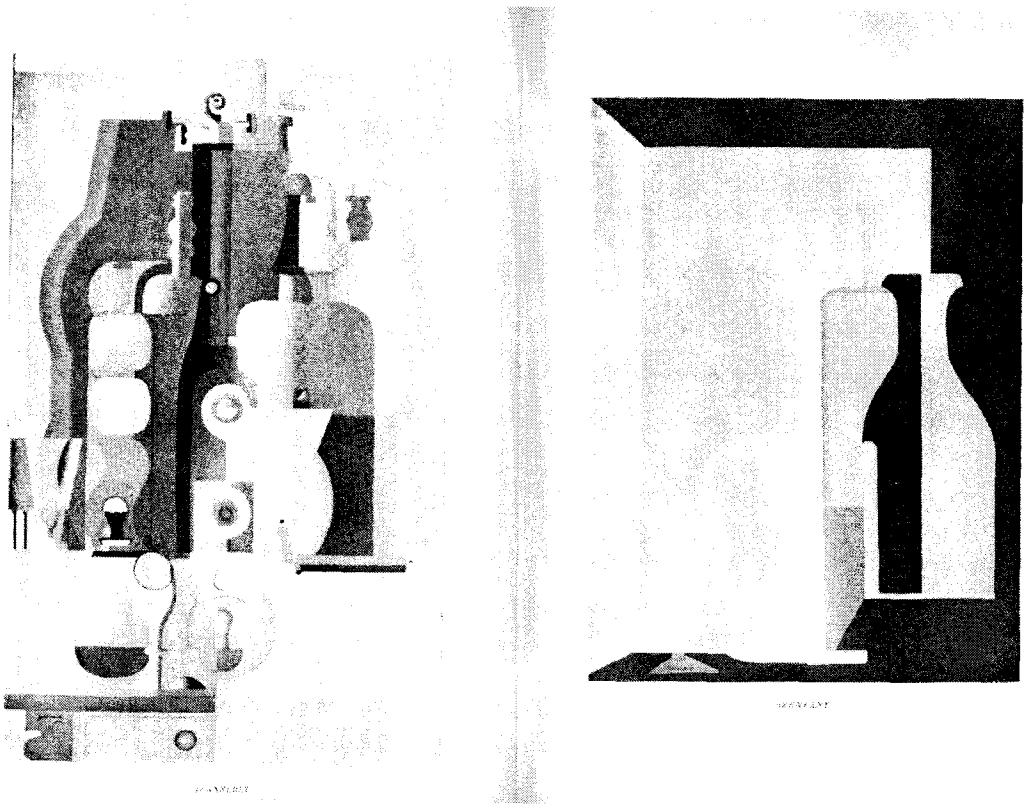
Tous les hommes ont même organisme, mêmes fonctions.

Tous les hommes ont mêmes besoins.

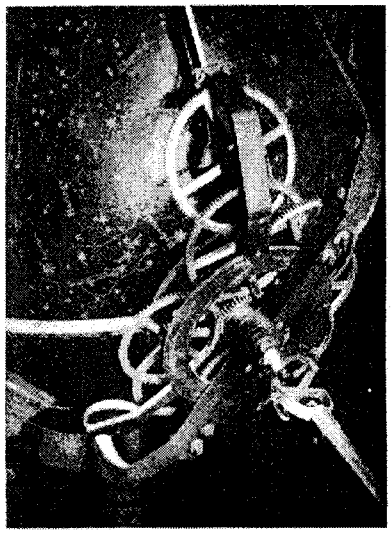
Le contrat social qui évolue à travers les âges détermine des classes, des fonctions, des besoins standarts donnant des produits d'usage standart.

La maison est un produit nécessaire à l'homme.

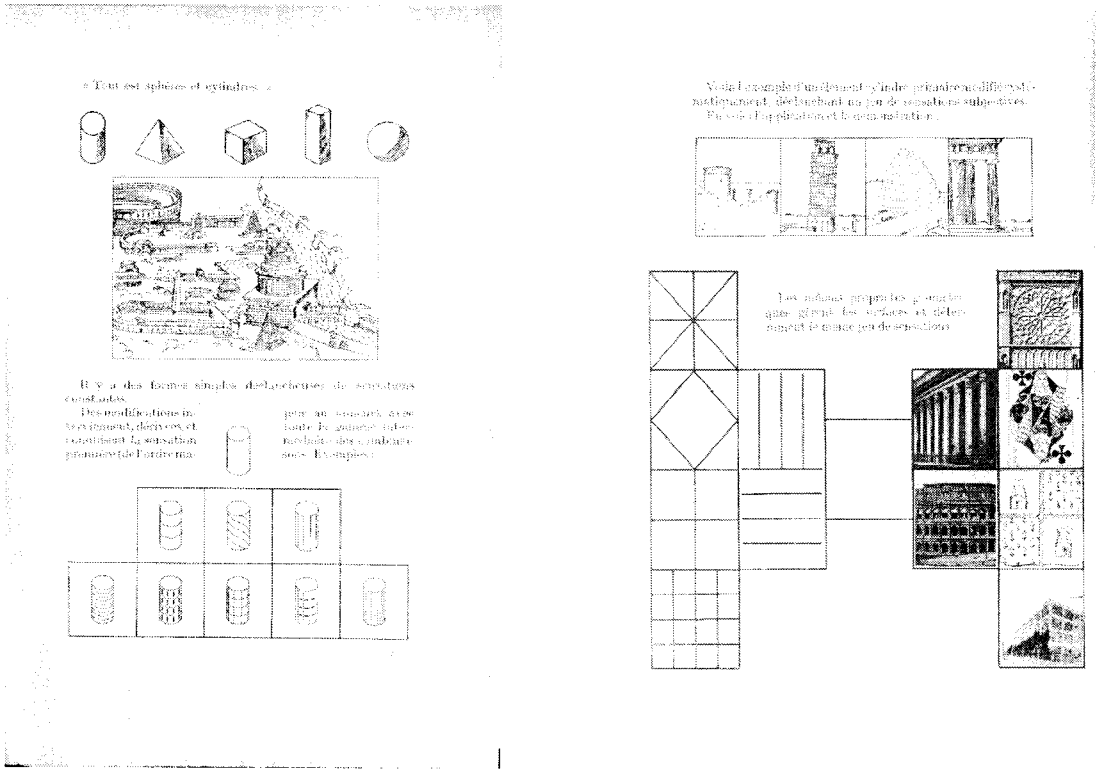
4. « Des yeux qui ne voient pas… III. Les autos », *EN*, n° 10 (juil. 1921)



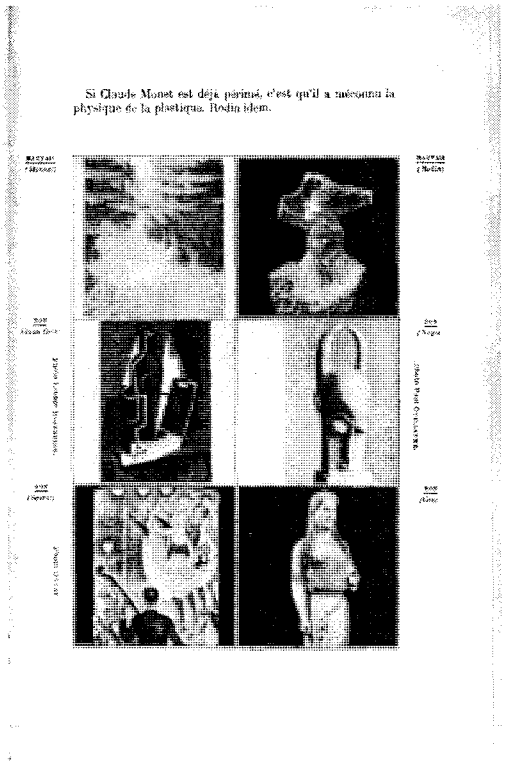
5. Peintures puristes, *EN*, n° 21 (mars 1924)



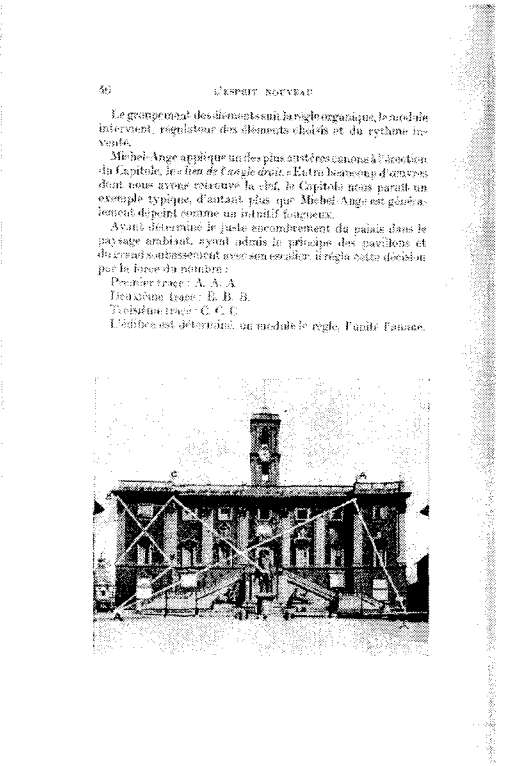
6. « Ce cliché (mouvement d'horlogerie de la Cathédrale de Strasbourg) n'a de rapport avec aucun article. Il n'est là que pour faire plaisir aux yeux et faire penser. »
EN, n° 9 (juin 1921), p. 996



7. & 8. « Tout est sphères et cylindres. » A. Ozenfant et Ch.-E. Jeanneret, « Sur la plastique », *EN*, n° 1 (oct. 1920), pp. 43-44


Si Claude Monet est déjà périmé, c'est qu'il a méconnu la physique de la plastique. Rodin idem.

9. A. Ozenfant et Ch.-E. Jeanneret, « Sur la plastique », *EN*, n° 1 (oct. 1920), p. 45


46 L'ESPRIT NOUVEAU

Le groupement des éléments suit la règle organique, le module intervient, régulateur des éléments choisis et du rythme inventé.

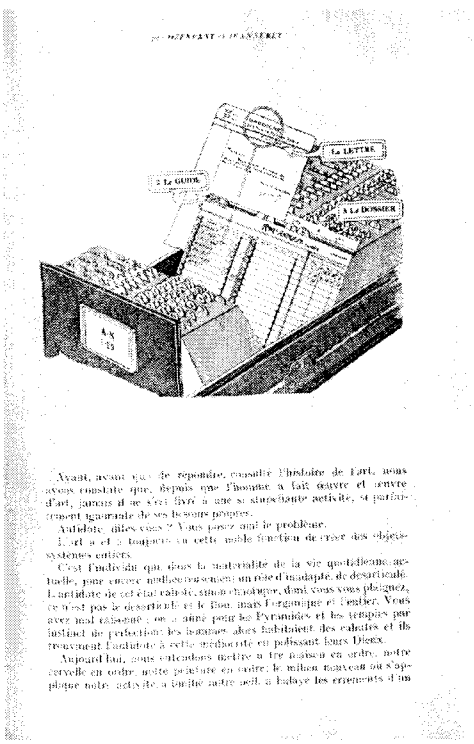
Michel-Ange applique un des plus sévères canons à la direction du Capitole, *le lien de l'angle droit*. Entre beaucoup d'œuvres dont nous avons retrouvé la clef, le Capitole nous paraît un exemple typique, d'autant plus que Michel-Ange est généralement dépeint comme un intuitif fougueux.

Avant déterminé le juste encombrement du palais dans le paysage ambiant, ayant admis le principe des pavillons et du grand soubassement avec escalier, il régla cette décision par la force du nombre :

Premier tracé : A. A. A
Deuxième tracé : B. B. B.
Troisième tracé : C. C. C.

L'édifice est déterminé, un module le règle, l'unité l'assure.

10. A. Ozenfant et Ch.-E. Jeanneret, « Sur la plastique », *EN*, n° 1 (oct. 1920), p. 46



Avant, avant que de répondre, connaître l'histoire de l'art, nous avons constaté que, depuis que l'homme a fait œuvre et œuvre d'art, jamais il ne s'est livré à une si stupéfiante activité, si parfaitement ignorante de ses besoins propres.

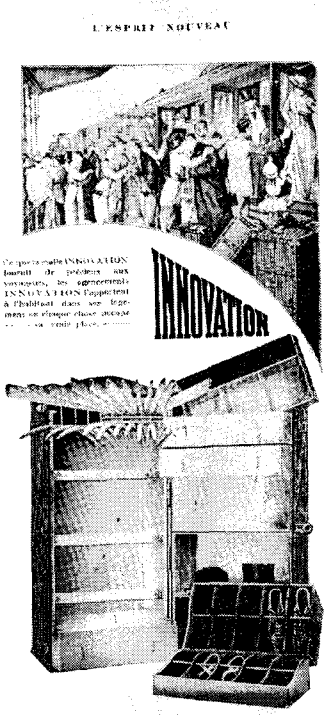
Antidote, dites-vous ? Vous posez ainsi le problème.

L'art a été toujours un cette noble fonction de créer des objets-systèmes entiers.

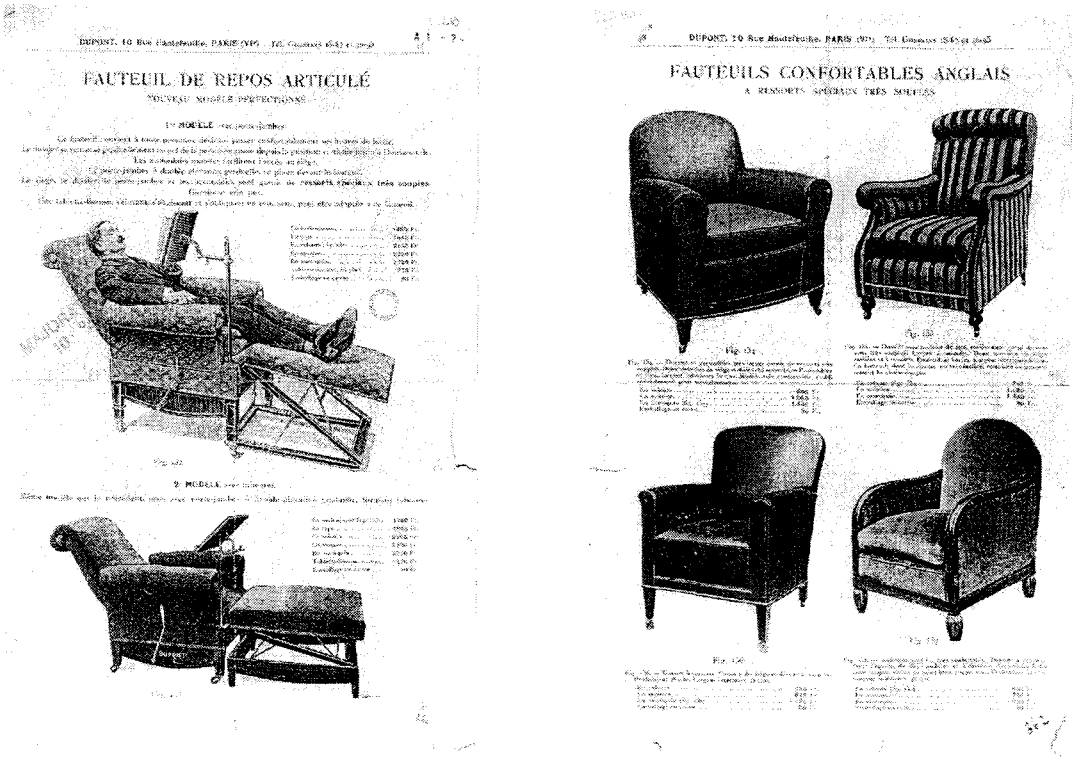
C'est l'individu qui, dans la matérialité de la vie quotidienne actuelle, pour encore meilleurement un rite d'adaptation, de désarticulation. L'artifice de cet état crée de signes chaotiques, dont vous vous plaignez, ce n'est pas le désarticulé et le flou, mais l'organique et l'ordre. Vous avez mal raisonné ; on a aimé pour les Pyramides et les temples par instinct de perfection : les hommes alors habitaient des cabanes et ils revêtaient l'architecte à cette médiocrité en polissant leurs Dieux.

Aujourd'hui, nous entendons arriver à être maîtres en ordre, notre cervelle en ordre, notre peinture en ordre, le milieu nouveau où s'applique notre activité a fortifié notre œil, a balayé les ornements d'un

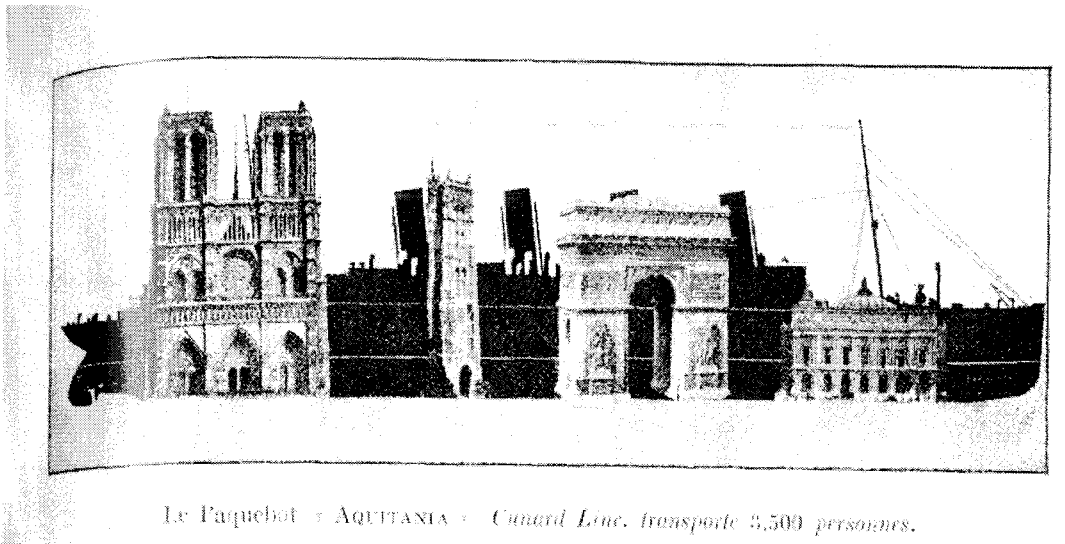
11. « Optique moderne », *EN*, n° 21 (mars 1924)



12. Page de publicité pour les malles Innovation, *EN*, n° 27 (nov. 1924)



13. & 14. Brochure publicitaire pour les fauteuils Dupont [FLC A 1-7-469]



Le Paquebot « AQUITANIA » *Cunard Line, transporte 5,500 personnes.*

15. Photomontage avec le paquebot Aquitania, « Des yeux qui ne voient pas… Les paquebots », *EN*, n° 8 (mai 1921)

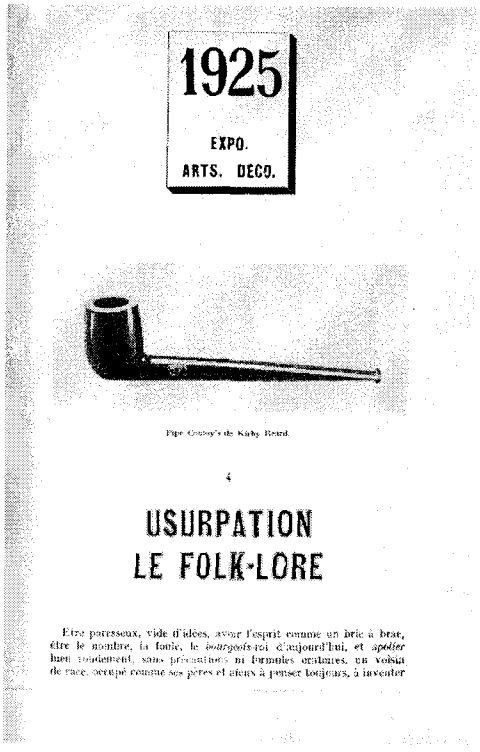
1925

EXPO.
ARTS. DÉCO.

Marcel Duchamp

AUTRES ICONES
LES MUSÉES

16. *EN*, n° 20 (janv.-fév. 1924)


1925

EXPO.
ARTS. DECO.

Pipe Conley's de Kirby Beard

4

USURPATION
LE FOLK-LORE

Etre paresseux, vide d'idées, avoir l'esprit comme un bric à brac, être le moutre, la foule, le *bourgeois-roi* d'aujourd'hui, et *spatier* bien tranquillement, sans prétentions ni formules orgueuses, un voisin de race, occupé comme ses pères et aïeux à penser toujours, à inventer

17. *EN*, n° 21 (mars 1924)

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires – *L'Esprit nouveau* et ses éditeurs 464

Autres sources primaires 464

Revues consultées 466

Littérature critique sur *L'Esprit nouveau* 467

Littérature critique sur Le Corbusier 470

Littérature critique sur Amédée Ozenfant et le purisme 475

Littérature secondaire sur Guillaume Apollinaire, Léon Bazalgette et Paul Dermée 475

Classicisme, « nouvel âge classique », retour à l'ordre 477

Avant-garde 479

Autres 484

SOURCES PRIMAIRES – *L'ESPRIT NOUVEAU* ET SES EDITEURS

L'Esprit nouveau. Revue internationale d'esthétique (n^os^ 1-3). *Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine* (n^os^ 4-28), Paris, Société des Editions de L'Esprit nouveau, 15 oct. 1920 - janv. 1925. Reprint : New York, Da Capo Press, 1969

OZENFANT, Amédée, *Art*, Paris, J. Budry & C^ie^, 1928

_____, *Mémoires 1886-1962*, Paris, Seghers, 1968

OZENFANT, Amédée, JEANNERET, Charles-Édouard, *Après le cubisme* [Paris, Éditions des Commentaires, 1918], rééd. avec préface de Françoise Ducros, Paris, Altamira, 1999

_____, *La peinture moderne*, Paris, G. Crès et Cie, Col.. de « L'Esprit nouveau », 1925

LE CORBUSIER (Charles-Édouard Jeanneret), *Vers une architecture*, [Paris, G. Crès et Cie, 1923] Paris, Flammarion, 1995

_____, *Urbanisme*, [Paris, G. Crès & C^ie^, 1924] Paris, Flammarion, 1999

_____, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, [Paris, G. Crès & C^ie^, 1925] Paris, Flammarion, 1996

_____, *Almanach d'architecture moderne*, G. Crès et C^ie^, 1925

JEANNERET, Charles-Edouard, *Voyage d'Orient* [1966], Editions Parenthèses, 1987

_____, *Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne* [1912], New York, Da Capo Press, 1968

AUTRES SOURCES PRIMAIRES

APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, textes réunis avec préface et notes par L.-C. Breunig, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1960

_____, *Les peintres cubistes : méditations esthétiques* [1913], présentation et notes par L.C. Breuning et J.-Cl. Chevalier, Paris, Hermann, Coll. « Miroirs de l'art », 1965

_____, « L'Esprit nouveau et les Poètes » [nov. 1917], in *Œuvres en prose complètes*, t. II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergue et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1991, pp. 941-954

_____, *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, édition établie sous la direction de Michel Décaudin, André Balland et Jacques Lecat, 1966

APPIA, Adolphe, *L'Œuvre d'art vivant* [1921], in *Œuvres complètes* III, Lausanne, l'Âge d'homme, 1988, pp. 357-406

BAZALGETTE, Léon, *L'Esprit Nouveau dans la vie artistique, sociale et religieuse*, Paris, Société des Etudes Littéraires, 1898

_____, « Le Mage », *Psyché*, Victor-Emile Michelet (dir.), n° 2 (1er fév. 1892), pp. 17-27

_____, *Walt Whitman, l'Homme et son Œuvre*, Paris, Mercure de France, 1908

_____, *Le « poème-évangile » de Walt Whitman*, Paris, Mercure de France, 1921

COLIN, Paul, *Allemagne 1918-1921*, Paris, Rieder, 1923

DESJARDINS, Paul, *La méthode des classiques français. Corneille - Poussin - Pascal*, Paris, A. Colin, 1904

ELLIS, Havelock, *The New Spirit*, Londres, Georges Bell and Sons, 1890

EPSTEIN, Jean, *Bonjour Cinéma*, Paris, Eds. de la Sirène, 1921 ; reprint imprimerie Arte, 1993

_____, *La Lyrosophie*, Paris, Éds. de la Sirène, 1922

_____, « Le regard du verre », *Les Cahiers du Mois*, n° 16/17, 1925, pp. 9-12

LE CORBUSIER, « Architecture d'époque machiniste », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 23e année, nos 1-3 (15 janv.-15 mars, 1926), pp. 325-350

_____, *Une maison – un palais*, G. Crès & Cie, 1928

_____, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, G. Crès & Cie, 1930

_____, *Quand les cathédrales étaient blanches : voyage au pays des timides*, Denoël, 1937

_____, *Textes et planches*, Vincent Fréal, 1960

_____, *Mise au point*, Paris, Forces Vives, 1966

_____, *Sur les quatre routes*, Denoël/Gonthier, 1970

_____, *Choix de lettres*, sélection, introduction et notes par Jean Jenger, Birkhäuser, 2002

LE CORBUSIER et JEANNERET, Pierre, *Œuvres complètes 1910-1928*, publiées par W. Boesinger et O. Stonorov, introduction et textes par Le Corbusier, Zürich, Les Eds. de l'Architecte, 1984 [1964]

LEGER, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1965

LOOS, Adolf, *« Ornement et crime » et autres textes*, tr. de l'allemand et présenté par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Rivages, Coll. « Petite Bibliothèque », 2003

MAUPIN A.-M. (pseud. Duntaxat de Chantaral), *L'Esprit nouveau, la morale civique, ses fruits*, 1895

PAULHAN, Frédéric, *Le nouveau mysticisme*, Félix Alcan, 1891

_____, « La beauté rationnelle », in *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, I, 1905, pp. 283-294

RAYNAL, Maurice, « Picasso », *L'Art d'aujourd'hui*, n° 1 (oct. 1924), pp. 18-24

REVERDY, Pierre, « Trente-deux lettres inédites à André Breton 1917-1924 », *Etudes littéraires*, vol. 3, n° 1 (avril 1970)

_____, *Note éternelle du présent. Ecrits sur l'art, 1923-1960,* Flammarion, 1973

_____, *Cette émotion appelée poésie*, Flammarion, 1974

_____, *Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Flammarion, 1975

_____, *Le Gant de Crin : Notes*, Flammarion, 1968

SOURIAU, Paul, *La beauté rationnelle*, Paris, Félix Alcan, 1904

VALERY, Paul, « Au sujet d'Adonis » [1920], « *Le coup de dés.* Lettre au directeur des *Marges* » [1920], « Remerciement à l'Académie Française » [1927], *Œuvres* I, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1957, pp. 474-495, 622-630, 714-742

_____, *Eupalinos ou l'Architecte* [1921], « Les deux vertus du livre » [1926], *Œuvres* II, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1960, pp. 79-147, 1246-1250

VIGNIER, Charles, « Allusions à l'Art Chinois (Fragments d'une préface) », *L'Amour de l'art*, n° 1 (mai 1920), pp. 10-12

ZERVOS, Christian, « Marc Chagall », *L'Art d'aujourd'hui*, automne-hiver 1924, pp. 25-30

REVUES CONSULTEES

Action : Cahiers de Philosophie et d'art, Paris, n° 1-12, 1920-1922. Directeurs : Florent Fels et Marcel Sauvage. Reprint : Paris, Éds. Jean-Michel Laplace, 1999

L'Action d'Art. Journal, Paris, 1913. Gérant : André Colomer

L'amour de l'art. Art ancien, art moderne, arts appliqués, littérature, musique, Paris, 1920-1938. Directeur : Louis Vauxcelles

L'Art d'aujourd'hui, Peintures, dessins, estampes, sculptures de notre temps, Paris, Eds. Albert Morancé, 1924-1929. Reprint : New York, Arno Press, 1968

Ça ira ! Bruxelles, 1920-1923. Reprint Eds. Jacques Antoine, Bruxelles, 1973

Dada Zurich-Paris 1816-1922 : Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le cœur à barbe, Paris, Jean-Michel Place, 1981

Disk. Revue internationale, Prague, 1923. Secrétaire : Karel Teige

Le Disque Vert, Paris-Bruxelles, 1921-1922. Directeur : Franz Hellens. Reprint de la série complète avec titres successifs : Editions Jacques Antoine, Bruxelles, 1971

Documents internationaux de l'Esprit Nouveau, Paris, 1927. Directeur : Michel Seuphor. Reprint : Paris, J.-M. Place, 1977

L'Elan, Paris, 1915-1916. Directeur : Amédée Ozenfant

Het Overzicht, Antwerpen, 1921-1925. Directeur : Michel Seuphor. Fac-sim. reprint : Paris, Eds. Jean-Michel Place, 1976

The Little Review, New York, Chicago, 1914-1929. Editeur : Margaret Anderson

Les Tendances Nouvelles. Organe illustré de l'union internationale des beaux-arts, des lettres, des sciences et de l'industrie, Paris, 1904-1914. Reprint avec une introduction de Jonathan Fineberg, New York, Da Capo Press, 1980

Nord-Sud, Paris, 1917-1918. Directeur : Pierre Reverdy. Fac-sim. reprint : Paris, Éds. Jean-Michel Place, 1980

SIC, Paris, 1916-1919. Directeur : Pierre Albert-Birot. Reprint : Paris, Éds. de la Chronique des lettres françaises, 1973

Manomètre, Lyon, 1922-1928. Directeur : Emile Malespine. Reprint avec une préface de Michel Carassou, Eds. Jean-Michel Place, 1977

LITTERATURE CRITIQUE SUR *L'ESPRIT NOUVEAU*

a. Ouvrages et numéros spéciaux de revues

L'Esprit Nouveau : le purisme à Paris, 1918-1925, Paris, *L'Œil*, hors-série, n° 57, 2001

ESPINOSA, Elia, *« L'Esprit nouveau » : una esthética moral purista y un materialismo romántico*, México, UNAM, 1986

GABETTI, Roberto, OLMO, Carlo, *Le Corbusier e « L'Esprit Nouveau »*, Torino, G. Einauldi, [1975]

« 50 anni dall'*Esprit nouveau* », *Parametro*, n° 49-50, Milan, sept.-oct. 1976

b. Articles et chapitres de livres

ABRAM, Joseph, « "Hiératisme" et modernité : la revue *L'Esprit Nouveau* » in *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n° 12, novembre 1982, pp. 8-22

BATCHELOR, David, « Purism and *L'Esprit Nouveau* », in *Realism, Rationalism, Surrealism Art between Wars*, New Haven/Londres, Yale University Press, The Open University, 1993, pp. 19-30

BRIOT, Marie-Odile, « *L'Esprit nouveau* : son regard sur les sciences », in *Léger et l'esprit moderne. Une alternative d'avant-garde à l'art non-objectif (1918-1931)*, cat. exp., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1982, pp. 29-59

COHEN, Jean-Louis, « Droite-gauche : Invite à l'action ? », in *Le Corbusier une encyclopédie*, Jacques Lucan (dir.), Paris, Editions du Centre Pompidou, 1987, pp. 309-313

COLOMINA, Beatriz, « Le Corbusier and Photography », *Assemblage*, n° 4 (1987), pp. 7-23

_____, « Architecture et publicité », dans Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier : une encyclopédie*, Paris, Centre Pompidou, 1988, pp. 140-145

_____, « Le Corbusier and Duchamp : the Uneasy Status of the Object », in *Wars of Classification ; Architecture and Modernity*, Proceedings of the colloquim *Reinterpreting Modernism*, New York, Princeton Architectural Press, 1991, pp. 36-61

_____, « *L'Esprit Nouveau*: Architecture and Publicité » in *Architecture /Production*, Beatriz Colomina et al. (éd.), *Revisions 2*, New York, Princeton Architectural Press, 1988

CRISPOLTI, Enrico, « La poetica de *'L'Esprit nouveau'* et il Purismo », in E. Crispolti, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1987, pp. 247-257

DUCROS, Françoise, « Le Purisme et les compromis d'une peinture moderne », in S. Von Moos (éd.), *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, Strasbourg, Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1987, pp. 66-79

FABRE, Gladys C., « L'esprit moderne dans la peinture figurative. De l'iconographie moderniste au modernisme de conception », in *Léger et l'esprit moderne. Une alternative*

d'avant-garde à l'art non-objectif (1918-1931), cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1982, pp. 82-143

FER, Briony, « The Language of Construction », in Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism Art between Wars*, New Haven/Londres, Yale University Press, The Open University, 1993, pp. 87-169

FRAMPTON, Kenneth, « Le Corbusier and L'Esprit nouveau », in *Oppositions*, n^{os} 15-16, 1979, pp. 13-58

GREEN, Christopher, « Léger and l'Esprit Nouveau 1912-1928 », *Léger and Purist Paris*, cat. exp., Londres, Tate Gallery, 1970, pp. 25-82

MORAVANSZKY, Akos, « Europe centrale : les avant-gardes, une reconnaissance critique », in *Le Corbusier, une encyclopédie*, Jacques Lucan (dir.), Paris, Eds. du Centre Pompidou, 1987, pp. 147-150

OLMO, Carlo, « La perception du changement », in *Le Corbusier : une encyclopédie*, Jacques Lucan (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 344-349

PAQUOT, Thierry, « Le Corbusier », *La Revue des revues*, n° 3 (printemps 1987), pp. 56-57

PARISIO, Giuseppe, « *L'Esprit nouveau* (1920-1925) e l'utopia di un mondo nuovo" », in *Bérénice : Rivista quadrimestriale di studi comparati e ricerce sulle avantgardie*, n° 4-6 (1994), pp. 44-47

ROSENBLATT, Nina Lara, « Photogenic Neurasthenia: On Mass and Medium in the 1920s », *October*, vol. 86 (automne 1998), pp. 47-62

_____, « Empathy and Anaesthesia: On the Origins of a French Machine Aesthetic », *Grey Room*, n° 2 (hiver 2001), pp. 78-97

SILVER, Kenneth E., « Purism. Straightening up after the Great War », in *Arforum*, n° 7, 1977, pp. 56-62

THIBAULT, Estelle, « Entre contemporain et intemporel. *L'Esprit nouveau* et l'esthétique scientifique », à paraître dans les actes du colloque *Les années « Art Déco » : entre avant-garde et « néoclassicisme » (1920-1937)*, Reims, 2007

VALDIVIESO, Carolina O., « La revista *L'Esprit nouveau* : Testimonio de una epoca de cambio », in *Taller de Letras*, n° 27 (Nov. 1999), pp. 159-169

VICOVANU, Roxana, « La fabrique du réel par la vision : "l'optique moderne" de *L'Esprit nouveau* », in *Massilia. Annuaire d'études corbuséennes*, Barcelona, 2006, pp. 75-85

WALZER, Pierre-Olivier, « L'esprit nouveau dans "L'Esprit nouveau" », in *L'esprit nouveau dans tous ses états*, textes en hommage à Michel Décaudin réunis par Pierre Brunel, Jean Burgos, Claude Debon, Louis Forestier, Paris, Minard, 1987, pp. 171-181

WILL-LEVAILLANT, Françoise, « Norme et forme à travers *L'Esprit nouveau* », in *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Université de Saint-Étienne, CIEREC, Travaux VIII, 1975, pp. 241-276

ZOPPI, Sergio, « *L'esprit nouveau* », in Pasquale Anjel Jannini, Gabriele Aldo Bertozzi (éd.) *Letteratura francese contamporanea : Le correnti d'avanguadia*, Rome, Lucarini, 1982, pp. 41-59

c. Catalogues d'exposition

ELIEL, Carol S. (éd.), *L'Esprit nouveau : Purism in Paris, 1918-1925*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2001

Léger and Purist Paris, cat. exp., Londres, Tate Gallery, 1970

LEMOINE, Serge ; BRETH-BESSON, Elisabeth (éds.), *L'Esprit Nouveau : le purisme à Paris, 1918-1925*, Paris/Grenoble, Musée de Grenoble et Réunion des Musées Nationaux, 2001

VON MOOS, Stanislaus (éd.), *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, Strasbourg, Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1987

d. Thèses inédites

DUCROS, Françoise, *La peinture puriste et « L'Esprit nouveau » : L'Académie du modernisme*, thèse du 3e cycle inédite, Univ. de Paris IV, Paris, 1986

ROSENBLATT, Nina Lara, *Photogenic Neurasthenia: Aesthetics, Modernism and Mass Society, 1889-1929*, Ph.D. diss., Columbia University, 1997

LITTERATURE CRITIQUE SUR LE CORBUSIER

a. Ouvrages

BAKER, Geoffrey H., *Le Corbusier – The Creative Search. The formative years of Charles-Edouard Jeanneret*, Londres, E. & F. N. Spon, 1996

BERNHARDT, Uwe, *Le Corbusier et le projet de la modernité. La rupture avec l'intériorité*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture philosophique », 2002

BESSET, Maurice, *Qui était Le Corbusier ?*, Genève, Skira, 1968

BIRKSTED, J.K., *Le Corbusier and the Occult*, Boston, MIT Press, 2009

COLLI, Luisa Martina, *Arte, artigianato e tecnica nella poetica di Le Corbusier*, Roma, Bari, Laterza, 1982

COLOMINA, Beatriz, *La publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, introduction et traduction de Marie-Ange Brayer, Orléans, Éditions HYX, 1998. Éd. angl. *Privacy and Publicity : Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, MIT Press, 1994

FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier*, Londres, Thames & Hudson, 2001

GRESLERI, Giuliani, *Le Corbusier, Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Venise, Paris, Marsilio Editori, Fondation Le Corbusier, 1984

MONNIER, Gérard, *Le Corbusier. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1995

RICHARDS, Simon, *Le Corbusier and the Concept of the Self*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2003

SMET, Catherine de, *Le Corbusier. Architect of Books*, Lars Müller Publishers, 2005

_____, *Vers une architecture du livre. Le Corbusier : édition et mise en pages 1912-1965*, Lars Müler Publishers, 2007

TROY, Nancy, *Modernism and the Decorative Arts in France. Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1991

TURNER, Paul Venable, *The Education of Le* Corbusier, New York/Londres, Garland, 1977 ; tr. fr. *La formation de Le Corbusier : Idéalisme et Mouvement moderne*, Paris, Macula, 1987

TZONIS, Alexander, *Le Corbusier: poétique, machines et symboles*, Hazan, 2002 [éd. ang. *Le Corbusier: The Poetics of Machine and Metaphor*, New York, Universe, 2001]

VOGT, Adolf Max, *Le Corbusier, le bon sauvage. Vers une archéologie de la modernité*, tr. fr. par Léo Biétry, Paris, Infolio Editions, 2003 ; *Le Corbusier, the Noble Savage. Toward an Archelogy of Modernism*, tr. angl. par Radka Donnell, Cambridge/Londres, MIT Press, 1998

VON MOOS, Stanislaus, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, Cambridge/Londres, MIT Press, 1979 ; *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*, tr. fr. par Pierre-A. Emery, Paris, Horizons de France, 1971

b. Articles

BOZDOGAN, Sibel, « Journey to the East: Ways of Looking at the Orient and the Question of Representation », *Journal of Architectural Education*, vol. 41, n° 4 (été 1988), pp. 38-45

ÇELIK, Zeynep, « Le Corbusier, Orientalism, Colonialism », *Assemblage*, n° 17 (avril 1992), pp. 58-77

COHEN, Jean-Louis, « Le Corbusier et les constructivistes », in *Le Corbusier, une encyclopédie*, Jacques Lucan (dir.), Paris, Editions du Centre Pompidou, 1987, pp. 101-103

COLQUHOUN, Alain, « Architecture and Engineering : Le Corbusier and the Paradox of Reason », in *Modernity and the Classical Tradition : Architectural Essays, 1980-1987*, Cambridge Mass., MIT Press, 1989, pp. 89-120

_____, « Displacement of Concepts in Le Corbusier », *Essays in Architectural Criticism : Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge Mass., MIT Press, 1981, pp. 51-66

CROSET, Pierre-Alain, « Occhi che vedono », *Casabella*, n° 531-532 (janv-fév. 1987), pp. 4-7

DAMISCH, Hubert, « Les tréteaux de la vie moderne », in *Le Corbusier : une encyclopédie*, Jacques Lucan (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 252-259

ETLIN, Richard A., « A Paradoxical Avant-Garde : Le Corbusier's Villas of the 1920's », in *The Architectural Review*, vol. 181 (janv. 1987), pp. 21-32

_____, « Le Corbusier, Choisy, and French Hellenism : The Search for a New Architecture », in *The Art Bulletin*, vol. 69, n° 2 (juin 1987), pp. 264-278

FRAMPTON, Kenneth, « The Humanist vs. the Utilitarian Ideal », in *Architectural Design*, n° 3 (mars 1968), pp. 134-136

_____, « Le Corbusier and *L'Esprit nouveau* », in *Oppositions*, n° 15/16 (hiver-printemps 1979), pp. 12-58

GIORDANI, Jean-Pierre, « Visioni geografiche », *Casabella*, n° 531-532 (janv-fév. 1987), pp. 18-33

GRESLERI, Giuliano, « Vers une architecture classique », in *Le Corbusier, une encyclopédie*, Jacques Lucan (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 40-45

GRONBERG, Tag, « Speaking Volumes: The "Pavillon de l'Esprit Nouveau" », in *Oxford Art Journal*, vol. 15, n° 2 (1992), pp. 58-69

GUBLER, Jacques, « Motions, émotions. Notes sur la marche à pied et l'architecture du sol », in *Matières*, n° 1, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1977, pp. 7-14 ; http://ltha.epfl.ch/publications_lth/matiere/matiere_1/index.html

GUIHEUX, Alain, « L'Architecte de l'univers », in *La Ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, sous la direction de Jean Dethier et Alain Guiheux, Eds. du Centre Pompidou, Paris, 1994, pp. 290-292

HOOPER, Barbara, « The Utopian Longings of Le Corbusier », in Amy Bingaman, Lise Sanders, Rebecca Zorach (eds.), *Embodied Utopias. Gender, social change, and the modern metropolis*, Londres/New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2002, pp. 55-78

JORNOD, Naima, « Le Corbusier ou la synthèse des arts », in *Le Corbusier ou la synthèse des arts*, Skira, Genève, 2006, pp. 15-26

KRAUSS, Rosalind, « Léger, Le Corbusier, and Purism », in *Artforum*, vol. X, n° 8, April 1972, pp. 50-53

LOACH, Judi, « *De nouvelles formes naissent* : Le Corbusier and the bande dessinée », in *The Francophone Bande Dessinée*, 2005, Amsterdam/New York, Rodopi, pp. 51-71

MAAK, Niklas, « The beaches of modernity : Le Corbusier, Ronchamp and the "objet à réaction poétique" », in Alexander von Vegesack et al. (eds.), *Le Corbusier. The Art of Architecture*, cat. exp., Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 2007, pp. 293-309

McLEOD, Mary, « "Architecture or Revolution" : Taylorism, Technocracy, and Social Change », *Art Journal*, vol. 43, n° 2 (été 1983), pp. 132-147

_____, « Taylorisme », in *Le Corbusier : une encyclopédie*, Jacques Lucan (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 397-400

_____ ; OCKMAN, Joan, « Some comments on reproduction with reference to Colomina and Hays », in *Architecture/Production*, Beatriz Colomina et al. (éd.), *Revisions 2*, New York, Princeton Architectural Press, 1988, pp. 223-231

PASSANTI, Francesco, « The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 56, n° 4 (déc. 1997), pp. 438-451 ; repris dans Maiken Umbach, Bernd-Rüdiger Hüppauf (eds.), *Vernacular modernism: heimat, globalization, and the built environment*, Stanford University Press, 2005, pp. 141-156

_____, « Architecture : Proportions, Classicism and Other Issues », in Stanislaus von Moos, Arthur Rüegg (éds.), *Le Corbusier Before le Corbusier. Applied Arts. Architecture. Painting. Photography. 1907-1922*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2002, pp. 69-97

PAULY, Danièle, « Les objets à réaction poétique », in *Le Corbusier : une encyclopédie*, Jacques Lucan (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 276-277

ROWE, Colin, « The Mathematics of the Ideal Villa », in *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, MIT Press, 1976, pp. 1-27

SERENYI, Peter, « Le Corbusier, Fourier and the Monastery of Ema », in *The Art Bulletin*, n° 4, vol. 49 (déc. 1967), pp. 277-286

SMET, Catherine de, « Chantiers suspendus : l'œuvre éditoriale inachevée », in *Le Corbusier et le livre*, Barcelona, COAC, pp. 164-199

SOLA-MORALES, Ignasi de, « Nouveaux espaces dans la ville moderne », in *Le Corbusier : une encyclopédie*, Jacques Lucan (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 136-139

TAFURI, Manfredo, « "Machine et mémoire" : The City in The Work of Le Corbusier », *Le Corbusier*, H. Allen Brooks (ed.), New Jersey, Princeton University Press, 1987, pp. 202-218

TROY, Nancy, « Le Corbusier, Nationalism and the Decorative Arts in France 1900-1918 », *Studies in the History of Art*, n° 29 (1991), pp. 64-97

VOGT, Adolf Max, « Remarks on the "Reversed" Grand Tour of Le Corbusier and Auguste Klipstein », *Assemblage*, n° 4 (oct. 1987), pp. 38-51

VON MOOS, Stanislaus, « La synthèse invisible », in C. Prélorenzo (éd.), *Le Corbusier. L'Œuvre plastique. XII[e] Rencontre de la Fondation le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier/Edition de la Villette, 2005, pp. 11-25

c. Catalogues d'expositions

HILPERT, Thilo, *Le Corbusier 1887-1987. Atelier der Ideen. Laboratory of Ideas. Laboratoire des idées*, Hamburg, Christians & Reim Verlag, 1987

LUCAN, Jacques (dir.), *Le Corbusier : Une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987

PAULY, Danièle (éd.), *Le Corbusier, le dessin comme outil*, Nancy, Musées des Beaux-Arts de Nancy, 2007

SADDY, Pierre (éd.), *Le Corbusier. Le Passé à Réaction poétique*, Paris, Hôtel de Sully, Caisse nationale des Monuments historiques et des Sites/Ministère de la Culture et de la Communication, 1988

VON MOOS, Stanislaus ; RÜEGG, Arthur (éds.), *Le Corbusier Before le Corbusier. Applied Arts. Architecture. Painting. Photography. 1907-1922*, New Haven/ Londres, Yale University Press, 2002

VON VEGESACK, Alexander ; VON MOOS, Stanislaus, RÜEGG, Arthur ; KRIESS, Mateo (éds.), *Le Corbusier. The Art of Architecture*, Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 2007

d. Mémoires et thèses inédits

McLEOD, Mary, *Urbanism and Utopia: Le Corbusier from Regional Syndicalism to Vichy*, Ph.D. diss., Princeton University, 1985

LITTERATURE CRITIQUE SUR AMEDEE OZENFANT ET LE PURISME

a. Ouvrages

BALL, Susan L., *Ozenfant and Purism. The Evolution of a Style* [1978], Ann Harbor, UMI Research Press, 1981

DUCROS, Françoise, *Amédée Ozenfant*, Paris, Le Cercle d'Art, 2001

b. Articles et chapitres de livres

DUCROS, Françoise, « Ozenfant et l'esthétique puriste : Une géométrie de l'objet », in *Cahiers du Musée National d'art moderne*, n° 12, 1983, p. 269-283

GREEN, Christopher, « Purism », in *Concepts of modern art*, Nikos Stangos (éd.), Thames & Hudson, 2001, pp. 79-84

KRAUSS, Rosalind, « Léger, Le Corbusier, and Purism », in *Artforum*, vol. X, n° 8, avril 1972, pp. 50-53

SILVER, Kenneth E., « Purism: straightening up after the Great War », in *Artforum*, vol. XV., n° 7 (1977), pp. 56-63

c. Thèses inédites

DUCROS, Françoise, *La peinture puriste et « L'esprit nouveau » : L'Académie du modernisme*, thèse de 3e cycle inédite, Univ. de Paris IV, 1986

LITTERATURE SECONDAIRE SUR GUILLAUME APOLLINAIRE, LEON BAZALGETTE ET PAUL DERMEE

BONNET, Marguerite, « Aux sources du surréalisme : place d'Apollinaire », *Revue des lettres Modernes*, nos 104-107 (1964), pp. 38-74

BREUNIG, L.-C., « Apollinaire et le cubisme », dans « Guillaume Apollinaire, le cubisme et l'esprit nouveau », études réunies par Michel Décaudin, *La Revue des lettres modernes*, n° 69-70 (printemps 1962), pp. 7-24

BURGOS, Jean, « Sur la poétique de l'esprit nouveau », in *L'esprit nouveau dans tous ses états*, textes en hommage à Michel Décaudin réunis par Pierre Brunel, Jean Burgos, Claude Debon, Louis Forestier, Paris, Minard, 1987, pp. 171-181

CAMPA, Laurence, *L'Esthétique d'Apollinaire*, Paris, Sedes, 1996

DECAUDIN, Michel, « "Cubisme littéraire", le cas Dermée », in *Europe : Revue littéraire mesuelle*, n° 60. 638-639 (1982), pp. 133-135

DE MARIA, Luciano, « Esprit nouveau e modernolatria futurista », in *Apollinaire et l'avanguardia*, a cura di P.A. Jannini, Quaderni del Vovecento Francese, Roma, Bulzoni ; Paris, Nizet, 1984, pp. 41-56 ; repris dans De Maria, *La nascita dell'avanguardia : saggi sul futurismo italiano*, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 65-78

ERKKILÄ, Betsy, *Walt Whitman Among the French*, Princeton, Princeton University Press, 1980

FLACK, Micheline, « Léon Bazalgette, découvreur de la littérature américaine », *Europe : revue littéraire mensuelle*, n° 483-484 (1969), pp. 180-187

HALTER, Albert, « Paul Dermée and the Poster in France in the 1920s : Jean d'Yeln as "Maître de l'Affiche Moderne" », *Journal of Design History*, vol. 5, n° 1 (1992), pp. 39-51

HUBERT, Etienne-Alain, *Circonstances de la poésie – Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris, Klincksieck, 2000

KANES, Martin, « Whitman, Gide, and Bazalgette: An International Encounter », *Comparative Literature*, Vol. 14, n° 4 (automne 1962), pp. 341-355

LARBAUD, Valery, « Walt Whitman en français », *La Phalange*, ° 34 (20 avril 1909), repris dans *Europe*, n° 73 (oct. 1995), pp. 121-124

LENTENGRE, Marie-Louise, *Apollinaire et le nouveau lyrisme*, Paris, Jean-Michel Place, 1996

MEAZZI, Barbara, « De la manière de concevoir le Futurisme italien en France : le cas Paul Dermée, un futuriste franco-belge, et le besoin d'être d'avant-garde », actes du Colloque International *Les Modernités poétiques : de Rimbaud à Cobra* sous la direction d'E. Brogniet et V. Martin-Schmets, Namur, 18-18 avril 1997 in *Sources. Revue de la Maison de la Poésie de Namur*, n° 20, février 1998, pp. 107-122

_____, « Les marges du Futurisme », dans *Le Futurisme et les avant-gardes littéraires et artistiques au XX^e siècle*, actes du colloque de Nantes, décembre 2003, Presses Universitaires de Nantes, 2003, pp. 11-124

_____, « Paul Dermée entre la Belgique, la France et l'Italie », *Echanges épistolaires franco-belges*, sous la direction d'André Guyaux avec la collaboration de Sophie Vanden Abeele-Marchal, Paris, PUPS, 2007, pp. 235-250

_____, « Les marges du futurisme et du surréalisme : entre "L'Esprit nouveau" et les "Documents internationaux de l'esprit nouveau" », *Futurisme et surréalisme*, études réunies par François Livi avec le concours de Silvia Contarini, Karine Martin-Cardini, Catherine Lanfranchi, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008, pp. 111-124

SERBAN, Geo, « Tristan Tzara – Paul Dermée : Notes additionnelles à un dialogue épistolaire », *Euresis : Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires*, n° 1-2 (1994), pp. 118-123

ROULIN, Jean-Marie, « Paul Dermée et *L'Esprit nouveau* ou le difficile héritage d'Apollinaire », in *L'Esprit nouveau : Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, Berlin : Wissenschaftlicher, Ed. Rut Fohn, 1987, pp. 152-159

WIJK, Margaret, *Guillaume Apollinaire et l'esprit nouveau*, Lund, CVK Gleerup, 1982

CLASSICISME, « NOUVEL AGE CLASSIQUE », RETOUR A L'ORDRE

a. Ecrits d'artistes

COCTEAU, Jean, *Le Rappel à l'ordre*, Stock, Paris, 1926

DENIS, Maurice, *Du symbolisme au classicisme. Théories*, textes réunis et présenté pas Olivier Revault d'Allonnes, Paris, Hermann, Coll. « Miroirs de l'art », 1964

DESJARDINS, Paul, *La méthode des classiques français. Corneille - Poussin - Pascal*, Paris, A. Colin, 1904

GIDE, André, *Nouveaux Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale* [1911], Paris, Mercure de France, 1930 (16ème édition)

_____, « Réflexions sur l'Allemagne », *NRF*, nouvelle série, n° 69 (juil. 1919), pp. 35-46

_____, « Billet à Angèle, *NRF*, n° 90 (1er mars 1921), pp. 339-340

GHEON, Henri, « Le classicisme et M. Moréas », *NRF*, n° 6 (juil. 1909), pp. 492-503

RIVIERE, Jacques, « La Nouvelle revue Française », in la *NRF*, nouvelle série, n° 69 (juil. 1919), pp. 1-12

ROSENBERG, Léonce, *Cubisme et empirisme*, Paris, Eds. de « L'Effort Moderne », 1921

SALMON, André, *L'art vivant*, Paris, G. Crès & Cie, 1920

SCHLUMBERGER, Jean, « Considérations », *NRF*, n° 1 (fév. 1909), p. 5-12

SEVERINI, Gino, *Ecrits sur l'art*, préface de Serge Fauchereau, Paris, Cercle d'Art, coll. « Diagonales », 1987

b. Etudes et ouvrages généraux

ARGAN, Giulio Carlo, « Il neoclassico », in G. C. Argan, *Da Hogarth a Picasso. L'arte moderna in Europa*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 139-151

BOEHM, Gottfried ; MOSCH, Ulrich ; SCHMIDT, Katharina (éds.), *Canto d'Amore. Modernité et classicisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914 et 1935*, Basel, Kunstmuseum, 1996

BUCHLOH, Benjamin H.D., « Figures of Authority, Ciphers of Regression : Notes on the Return of Representation in European Painting », in *October*, n° 16 (printemps 1981), pp. 39-68

COLLOMB, Michel, *La littérature art déco. Sur le style d'époque*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987

COSTADURA, Edoardo, *D'un classicisme à l'autre. France-Italie, 1919-1939*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Coll. « Créations Européennes », 1999

CRAMER, Charles A., *Abstraction and the Classical Ideal, 1760-1920*, Newark, University of Delaware Press, 2006

GOLAN, Romy, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1995

GREEN, Christopher, *Cubism and Its Enemies. Modern movements and Reaction in French Art 1916-1928*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1987

GREVE, Marcel De ; GREVE, Claude De, « Classicisme/Classicism », *Dictionnaire International des Termes Littéraires* (dictionnaire en ligne), http://www.ditl.info/arttest/art11183.php

MARX, William, « Penser les arrière-gardes », in William Marx (dir.), *Les Arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2004, pp. 5-19

MONNIER, Gérard, « Le retour à l'ordre : architecture, géométrie, société », in *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*, Université de Saint-Étienne, CIEREC, Travaux VIII, 1975, pp. 45-54

On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism, 1910-1930, Elizabeth Cowling, Jennifer Mundy (eds.), Londres, Tate Gallery, 1990

PONTIGGIA, Elena, « L'idea del classico. Il dibattito sulla classicità in Italia 1916-1932 », dans AA.VV., *L'Idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni venti*, cataloga della monstra, Milan, Fabbri Editori, 1992, pp. 9-43

Les Réalismes 1919-1939 : entre révolution et réaction, Pontus Holten (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1980

Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, CIEREC, Travaux VIII, 1975

Retour au classicisme 1917-1925, Jean-Paul Monery (éd.), Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, 2002

SILVER, Kenneth E., *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton University Press, 1989 ; tr. fr. par Dennis Collins : *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale. 1914-1925*, Paris, Flammarion, 1991

AVANT-GARDE

a. Ecrits d'artistes

ARAGON, Louis, *Les Collages*, Hermann, 1965

BRETON, André, *Les Pas perdus* [1924], Gallimard, 1969

_____, *Entretiens (1913-1952)* avec André Parinaud et al., nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1969

_____, « Manifeste du surréalisme » [1924], in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 13-60

CHRISTIAN [Georges Herbiet], « Annales du Pélican » [mars 1966], « La solution de l'indifférence comme solution de continuité » [1921], in *Cahiers de l'Association internationale pour l'étude de dada et du surréalisme*, n° 2 (1968), pp. 185-197, 203-206

Dada Zurich-Paris 1816-1922 : Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le cœur à barbe, Paris, Jean-Michel Place, 1981

DUCHAMP, Marcel, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne* [1967], Paris, Belfond, 1977

ERNST, Max, « Au-delà de la peinture » [1937], *Ecritures*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 237-268

HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, nouvelle éd. par Marc Dachy, Paris, Allia, 1992

MAGRITTE, René, *Ecrits complets*, André Blavier (éd.), Paris, Flammarion, 1979

MARINETTI, F.-T., *Le Futurisme* [1911], préface de Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980

SEUPHOR, Michel, « Perspective sur Dada, années vingt », *Cahiers de l'Association internationale pour l'étude de dada et du surréalisme*, n° 1 (1966), pp. 43-48

_____, *Une vie à l'angle droit*, propos recueillis par Christiane Germain et Paul Haim, Paris, Eds. de la Différence, Coll. « Une vie pour l'art », 1988

TARABOUKINE, Nikolaï, *Le Dernier tableau, 1. Du Chevalet à la machine*, présentation d'Andrei B. Nakov, Editions Champ Libre, 1980

THIRION, André, *Révolutionnaires sans révolution*, Eds. Robert Laffont, 1972

TZARA, Tristan, *Dada est tatou. Tout est dada*, introduction, établissement du texte, notes, bibliographie et chronologie par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1996

_____, « Les Revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie », in *Œuvres complètes*, t. V, 1924-1963, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1982, pp. 453-614

b. Théorie, histoire, études générales

Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe 1900-1950, sous la direction de Gérard Monnier et José Vovelle, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994

Les avant-gardes et la tour de Babel. Interactions des arts et des langues, publié par le Centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean Weisgerber, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000

BANN, Stephen (éd.), *The Tradition of Constructivism*, New York, Viking, 1974

BEHAR Henri ; DUFOUR Catherine (dir.), *Dada circuit total*, Les Dossiers H, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005

BENSON, Timothy O. (éd.), *Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2002

BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, tr. angl. par Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 [1974]

CONIO, Gérard (éd.), *Le constructivisme russe*, t. I, *Le constructivisme dans les arts plastiques. Textes. Manifestes. Documents*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987

CORNELL, Kenneth, *The Post-Symbolic Period. French Poetic Currents, 1900-1920*, New Haven, Yale University Press, 1958

DACHY, Marc, *Journal du mouvement Dada, 1915-1923*, Genève, Skira, 1989

Dada-Constructivism. The Janus Face of the Twenties, cat. exp., Londres, Annely Juda Fine Art, 1984

DAVAL, Jean-Luc, *Journal des avant-gardes. Les années vingt. Les années trente*, Genève, Skira, 1980

DÉCAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Toulouse, Privat éditeur, 1960, rééd. Genève, Slatkine, 1981

FABRE, Gladys C., BRIOT, Marie-Odile, *Léger et l'esprit moderne. Une alternative d'avant-garde à l'art non-objectif (1918-1931)*, cat. exp., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1982

FRY, Roger, *Cubism*, New York, Toronto, McGry-Hill Book Company, [1966]

KAUFMANN, Vincent, *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*, Paris, PUF, 1997

LISTA, Giovanni (éd.), *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973

JENNY, Laurent, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, 2002

_____, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, 2008

MANSBACH, Steven A., *Visions of Totality. Laszlo-Moholy-Nagy, Theo van Doesburg, and El Lissitzky*, UMI Research Press, 1978

MARTIN, Marc (éd.), *Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002

NADEAU, Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Seuil, 1970

NOUDELMANN, François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000

PASSUTH, Krisztina, *Les Avant-gardes de l'Europe centrale 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1988

POGGIOLI, Renato, *The Theory of the Avant-garde* [1968], New York, San Francisco, Londres, Icon Editions, Harper & Row Publishers, 1980

ROSENBERG, Harold, *La tradition du nouveau,* Paris, Minuit, 1998

SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris,* édition nouvelle, revue, remaniée et augmentée par Anne Sanouillet, Paris, CNRS Editions, 2005

_____ ; BAUDOUIN Dominique, *Dada : réimpression intégrale et dossier critique de la revue publiée de 1917 à 1922 par Tristan Tzara*, 2 t., Nice, Centre du XX[e] siècle, 1976-1983

SOMVILLE, Léon, *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925*, Genève, Librairie Droz, 1971

c. Etudes sur des artistes ou des problématiques particulières reliées aux avant-gardes

BANDIER, Norbert, *Sociologie du surréalisme*, Paris, La Dispute, 1999

BAUDIN, Antoine, « Qui a peur de la périphérie ? », *Ligeia. Dossiers sur l'art*, n° 5-6 (avril-sept. 1989), pp. 124-131

BERTRAND, Jean-Pierre ; DUBOIS, Jacques ; DURAND, Pascal, « Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919-1924 », *Pratiques*, 38 (juin 1983), pp. 27-53

BONNET, Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste* [1975], Paris, José Corti, 1988

CHATEAU, Dominique, « De la ressemblance : un dialogue Foucault – Magritte », in Thierry Lenain, *L'image: Deleuze, Foucault, Lyotard*, Vrin, 1997, pp. 95-108

CORVIN, Michel, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres. Le laboratoire Art et Action*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976

DUVE, Thierry de, « Echoes of the Readymade : Critique of Pure Modernism », *October*, n° 70 (automne 1994), pp. 60-97

FOUCAULT, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Monpellier, Fata Morgana, 1973

GIROUD, Michel, « Daderidada, chanson », in *Dada Zurich-Paris 1916-1922 : Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le cœur à barbe*, Paris, Jean-Michel Place, 1981, pp. 7-10

GREEN, Chistopher, *Léger and the Avant-Garde*, Londres, Tate Gallery, 1976

GUSEVICH, Miriam, « Purity and Trangression: Reflection on the Architectural Avantgarde's Rejection of Kitsch », *Discours*, vol. 10, n° 1 (Fall-Winter 1987-1988), pp. 90-115

HENDERSON, Linda Dalrymple, « X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists », in *Art Journal*, vol. 47, n° 4 (hiver 1988), pp. 323-340

JADOVA, Larissa (dir.), *Tatline*, Philippe Sers Éditeur, 1990

MARTIN, Jean-Hubert ; NAGGAR, Carole, « Paris-Moscou : artistes et trajets de l'avant-garde », in *Paris-Moscou 1900-1930*, cat. exp., Paris, Centre George Pompidou, 1979, pp. 24-36

McDOWELL, Colin, « "In the Minor Key of an Epoch" : Georges Herbiet », in *Paideuma*, n° 22 (1993), pp. 93-100

MICHAUD, Éric, *Fabriques de l'homme nouveau : de Léger à Mondrian*, Éds. Carré, Coll. Arts & Esthétique, 1997

MONNIER, Adrienne, *Rue de l'Odéon*, Albin Michel, 1989 [1960]

PERROT, Maryvonne, « Cubisme, futurisme, surréalisme : les vicissitudes du sujet dans l'art », *Philosophie de l'art*, ouvr. dir. par Roland Quillot, Ellipses, 1998, pp. 77-89

René Magritte et le Surréalisme en Belgique, cat. exp., Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1982

ROTHMAN, Roger, « René Magritte and "The Shop-Window Quality of Things" », in *The Space Between*, vol. III, n° 1 (2007), pp. 11-28

SANOUILLET, Michel, *Francis Picabia et "391"*, 2 t., Paris, Eric Losfeld, 1966

SUTER, Patrick, « Presse et invention littéraire. Mallarmé et ses "héritiers" futuristes, dada et surréalistes », in *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, sous la direction de Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant, Nouveau Monde, 2004, pp. 351-364

_____, « Dada et le journal abstrait (Tzara) », in *Dada, circuit total*, Les Dossiers H, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, pp. 493-501

_____, *Laboratoires littéraires : le rôle de la presse dans l'invention textuelle de Mallarmé à nos jours*, thèse de doctorat, Université de Genève, 2006

TOMICHE, Anne, « Babel et les avant-gardes futuristes et dadaïstes », dans *Les mythes des avant-gardes*, études rassemblées et présentées par Véronique Léonard-Roques, Jean-Christophe Valtat, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 153-167

TSIVIAN, Yuri, « Media Fantasies and Penetrating Vision. Some links Between X-Rays, the Microscope, and Film », in *Laboratory of dreams. Avant-Garde and Cultural Experiment*, John E. Bowlt, Olga Matich (éds.), Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 81-99

WOLLEN, Peter, « Magritte and the bowler hat », in *Paris/Manhattan : Writings on Art*, Londres/New York, Verso, 2004, pp. 128-145

AUTRES

ACOT, Pascal, *Histoire de l'écologie*, préface par Michel Godron, Paris, PUF, 1988

_____ ; HAMM, B. P. (éds.), *The European Origins of Scientific Ecology (1800-1901)*, Amsterdam, Gordon and Breach, Eds. des Archives Contemporaines, 1998

ADMUSSEN, Richard L., *Les Petites Revues littéraires 1914-1939. Répertoire descriptif*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1970

AGAMBEN, Giorgio, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, tr. fr. par Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1990

ALBERT, Pierre, « L'apogée de la presse française (1880-1914) », in Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou (dir.), *Histoire générale de la presse française*, t. III « De 1871 à 1940 », Paris, PUF, 1972, pp. 239-405

ALLIEZ, Eric, avec la collaboration de Jean-Clet MARTIN, *L'œil-cerveau : Nouvelles Histoires de la peinture*, Vrin, Coll. « Essais d'art et de philosophie », 2007

ANDERSON, Stanford, « Deutsche Werkbund – the 1914 Debate : Hermann Muthesius versus Henry van de Velde », in Ben Farmer and Hentje Louw (eds.), *Companion to Contemporary Architectural Thought*, Londres, Routledge, 1993, pp. 462-467

ARBOUR, Roméo, *Les Revues littéraires éphémères paraissant à Paris entre 1900 et 1914. Répertoire desciptif*, Paris, José Corti, 1956

ASSELINEAU, Roger, « *Grass and Liquid Trees.* The Cosmic Vision of Walt Whitman », in *Whitman East and West. New Contexts for Reading Walt Whitman*, Ed Folsom (ed.), Iowa City, University of Iowa Press, 2002, pp. 221-228

BANHAM, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age* [1967], Cambridge, MIT Press, 1980

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* [1953], Paris, Seuil, 1972

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », 1980

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979

_____, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981

BEALE, Marjorie A., « Advertising as Modernism », in *The Modernist Enterprise. French Elites and the Threat of Modernity 1900-1940*, Stanford University Press, 2000, pp. 11-47

BEARDSLEY, Monroe C., « Experience and Vale in Moritz Geiger's Aesthetics », *Text, Literature, and Aesthetics: In Honor of Monroe C. Beardsley*, éd. L. Aagaard-Mogensen & L. De Vos, Amsterdam, Rodopi, 1986, pp. 13-35

BECQUEMONT, Daniel ; MUCCHIELLI, Laurent, « Philosophie de l'histoire et naturalisation de l'homme. Renouvier critique de Spencer », in *Le Cas Spencer. Religion, science et politique au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1998, pp. 275-296

BENICHOU, Paul, *Les mages romantiques*, Gallimard, 1988

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. II. Le flâneur*, Payot, 1979

_____, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [1936], in Walter Benjamin, *Ecrits français*, introduction et notices de Jean-Marie Monnoyer, Gallimard, 1991, pp. 177-220

BERMAN, Marshall, *All That Is Solid Melts into Air : The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982

BIEZUNSKI, Michel, *Einstein à Paris : le temps n'est plus*, Presses Universitaires de Vincennes, 1992

BISSON, Philoxène (pseud. de Eugène Montfort), « Les revues littéraires entre 1895 et 1920 », avec une introduction de Patrick Fréchet, *La Revue des revues*, n° 9 (printemps-été 1990), pp. 15-39. Reproduction en fac-similé de l'article paru dans *Vingt-cinq ans de littéraure française publié sous la direction de M. Eugène Montfort. Tableau de la vie littéraire de 1895 à 1920*, Paris, Librairie de France, 1927

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire* [1955], Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1988

BLOOM, Léon, *Stendhal et le Beylisme*, Albin Michel, 1947

BOIS ,Yve-Alain, « Exposition : esthétique de la distraction, esthétique de la démonstration », *Cahiers du Musée National de l'Art Moderne* 29, Fall 1989, pp. 57-79

_____, « La leçon de i10 », *i 10 et son époque*, cat. exp., Institut Néerlandais, 1989, pp. 7-13

_____, REICHLIN, Bruno, *De Stijl et l'architecture en France*, Liège, Mardaga, 1985

BONNIKE, Marnix, « *Manomètre* et l'avant-garde internationale à Lyon 1922-1928 », *La Revue des revues*, n° 8 (hiver 1989-1990), pp. 4-10

BOORMAN, Helen, « *Der Sturm* : A Forum for German Expressionism », in « Art Magazines in the Twentieth Century », *Art International*, n° 5 (winter 1988), pp. 9-23

BOSCHETTI, Anna, *La poésie partout : Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, 2001

BOURDIEU, Piere, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89 (sept. 1991), pp. 3-46

_____, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, Coll. « Points », 1998

BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine* [1883], Paris, Plon, 1920, vol. 1

BOUVERESSE, Jacques, *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit. Dix études sur Robert Musil*, Seuil, 2001

BURTON, Anthony, « Nineteenth-century Periodicals », in Trevor Fawcet, Clive Phillpot (dir.), *The Art Press, Two Centuries of Art Magazines*, International Conference on Art Periodicals and the Art Press, Voctoria and Albert Museum, Londres, London Art Book Company, 1976, pp. 3-10

CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987

CERTEAU, Michel de, *Invention du quotidien I. Arts de faire*, Gallimard, 1990

CHARLE, Christophe, *Naissance des « intellectuels » 1880-1900*, Paris, Minuit, 1990

CHARTIER Roger, MARTIN Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, vol. IV « Le livre concurrencé 1900-1950 », Promodis-Cercle de la Libraire, 1986 ; rééd. Fayard, Cercle de la Librarie, 1991

CHAUBET, François, « Les Décades de Pontigny (1910-1939), *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 57 (janv.-mars 1998), pp. 36-44

CHEETHAM, Mark A, *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge, Cambdridge University Press, 1991

CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves, « Les revues d'art », in *La Revue des Revues*, n° 5, printemps 1988, pp. 82-93

_____, « La dimension internationale des revues d'art », dans *Des Revues d'art en Europe*, Paris, Entr'revues et Les Musées de la ville de Strasbourg, 1991, pp. 9-24

_____, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993

CHEVRIER, Jean-François *L'Action restreinte : l'art moderne selon Mallarmé*, cat. exp., Paris, Hazan ; Nantes, Musée des Beaux-Arts, 2005

COHEN Jean-Louis, « Avant-gardes et revues d'architecture en Russie, 1917-1941 », *Revue de l'art*, 1990, n° 89, p. 29-38

COHN, Danièle, *La Lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, Paris, Flammarion, 1999

_____, « Une expérience originaire : Rousseau », *Critique*, n° 687 (2004), pp. 650-661

COMPAGNON, Antoine, « L'ère du soupçon », in *La littérature française : dynamique et histoire II*, sous la direction de J.-Y. Tadié, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007, pp. 545-559

COMTE, Auguste, *Discours sur l'ensemble du positivisme* [1848], présentation, notes et chronologie par Annie Petit, Paris, GF Flammarion, 1998

COOPER, Sandi E. "Pacifism in France, 1889-1914: International Peace as a Human Right", in *French Historical Studies*, vol. 17, no. 2 (automne, 1991), pp. 359-386

CORPET, Olivier, « Histoire(s) de revues au tournant du siècle », *Cahiers Jean Jaurès*, n° 146, octobre-décembre 1998, pp. 7-10

CRARY, Jonathan, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, tr. fr. Frédéric Maurin, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1994

_____, « Unbinding Vision », *October*, vol. 68 (printemps 1994), pp. 21-44

CURTIS, William J. R. , *Modern Architecture Since 1900*, Londres, Phaidon, 1996 [1982]

CURTIUS, Ernst Robert, « L'idée de civilisation dans la conscience française », tr. fr. par Henri Jourdan, in *Bulletin de la conciliation internationale*, n° 1 (1929), pp. 3-64

DEBORD, Guy, *La Société du spectacle* [1967], Eds. Gérard Lebovici, 1987

DÉCAUDIN, Michel, « Formes et fonctions de la revue littéraire au XX^{e} siècle », dans *Des revues d'art en Europe*, Ent'revues, Les Musées de la ville de Strasbourg, 1991, pp. 15-22

DOMENACH, Jean-Marie,« Entre le prophétique et le clérical », *La Revue des revues*, n° 1, mars 1986, pp. 21-30

DUPERON, Isabelle, *G.T. Fechner. Le parallélisme psychologique*, Paris, PUF, 2000

DURKHEIM, Emile, « L'individualisme et les intellectuels », *Revue bleue*, n° 2 (juillet 1898), 4^{e} série, t. X, pp. 7-13

DUVE, Thierry de, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Minuit, 1989

ESCOUBAS, Éliane, *L'esthétique*, Paris, Ellipses, Coll. « Philo », 2004

ESPOSITO, Roberto, « Communauté, immunité, démocratie », in *Transeuropéennes*, n° 17 - « La fragilité démocratique » (hiver 1999-2000), pp. 34-45

L'esprit nouveau dans tous ses états, textes en hommage à Michel Décaudin réunis par Pierre Brunel, Jean Burgos, Claude Debon, Louis Forestier, Paris, Minard, 1986

EYSTEINSSON, Astradur, *The Concept of Modernism*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1990

FENOLLOSA, Ernest, « The Chinese Written Character as a Medium for Poetry », *The Little Review*, vol. 6, n° 6 (oct. 1919), pp. 57-64 ; n° 7 (nov. 1919), pp. 55-60 ; n° 8 (déc. 1919), pp. 68-72

FER, Briony ; BATCHELOR, David ; WOOD, Paul, *Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the Wars*, New Haven/Londres, Yale Univ. Press, 1993

FIEDLER, Konrad, *Sur l'origine de l'activité artistique*, préface et notes de Danièle Cohn, Éds. Rue d'Ulm, Coll. « Æsthetica », 2003

FORTH, Christopher E., "Nietzsche, Decadence, and Regeneration in France, 1891-95", in *Journal of the History of the Ideas*, n° 1 (janv. 1993), vol. 54, pp. 97-117

FOSTER, Hal (éd.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York, Thames&Hudson, 2004

FOUCAULT, Michel, « L'énoncé et l'archive », in *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 103-173

FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Paris, Minuit, 1956

FRANZINI, Elio *L'estetica francese del'900. Analisi delle teorie*, Edizioni Unicopli 1984, Edizione digitale Spazio Filosofico, Il dodecaedro, 2002

FRASCINA, Francis, HARRISON, Charles (eds.), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, Londres, 1982

FRIEDBERG, Anne, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1992

GAMBONI, Dario, *Potential Images : Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Reaktion Books, 2002

GEIGER, Moritz, *The Significance of Art. A Phenomenological Approach to Aesthetics*, éd. et tr. par Klaus Berger, Washington D.C., Center for Advanced Research in Phenomenology & University Press of America, 1986

GERVAIS, Thierry, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle d'information (1843-1914)*, thèse de doctorat, EHESS, 2007

GIEDION, Siegfried, *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History* [1948], New York, The Norton Library, 1969

GINSBURG, Shaul, « Raymond Lefebvre et le mouvement "Clarté" », in *Le Mouvement social*, n° 60 (juillet-sept. 1967), pp. 45-76

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Hachette Littératures, Coll. « Pluriel », 1999

GOETHE, *Maximes et Réflexions*, tr. fr. par Pierre Deshusses, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2001

GOMBRICH, Ernst Hans, *Art and Illusion : A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2000

GOURMONT, Remy de, *Les Petites Revues. Essai de bibliographie*, Mercure de France, Paris, 1900. Reprint Ent'revues, 1992. Rééd. de la préface dans *La Revue des revues*, n° 5 (printemps 1998), pp. 14-15

GREENBERG, Clement, *Art et Culture*, tr. fr. par Ann Hindry, Paris, Macula, 1988

GRONBERG, Tag, *Designs of Modernity : Exhibiting the City in 1920's Paris*, Manchester University Press, 1998

GROPIUS, Walter, *Apollon dans la démocratie. La nouvelle architecture et le Bauhaus*, Bruxelles, La Connaissance, 1969

GUIBERT, Daniel, *Réalisme et architecture. L'imaginaire technique dans le projet moderne*, Bruxelles, Pierre Mardaga, Coll. « Architecture + Recherches », s.d.

HABERMAS, Jürgen, « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, vol. 37, n° 413 (oct. 1981), pp. 950-969

HENDERSON, Linda Dalrymple, « Mysticism as the "Tie that Binds" : The Case of Edward Carpenter and Modernism », in *Art Journal*, vol. 46, n° 1 (printemps 1987), pp. 29-37

HENRY, Charles, « Introduction à une esthétique scientifique », in *Revue contemporaine*, t. II, 25 août 1885, reprint Genève, Slatkine, 1971, pp. 441-469

HEYNEN, Hilde, *Architecture and Modernity : A Critique*, Cambridge, MIT Press, 1999

HICKHAM, Miranda B., *The Geometry of Modernism. The Vorticist Idiom in Lewis, Pound, H.D., and Yeats*, Austin, University of Texas Press, 2005

Histoire de la littérature française du XX^e siècle, t. I 1898-1940, sous la direction de Michèle Touret, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000

JANNIERE, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture « moderne ». L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Paris, Eds. Arguments, 2002

JELAVICH, Peter, « Republican Ethics as Social Science : The case of Emile Durkheim », in Murray Milgate, Cherly B. Welch (eds.), *Critical Issues in Social Thought*, Londres, San Diego, Academic Press, 1989, pp. 139-157

JULLIARD, Jacques, « Le monde des revues au début du siècle. Introduction », *Cahiers Georges Sorel*, n° 5 « Les revues dans la vie intellectuelle, 1885-1914 », 1987, pp. 3-10

JUNOD, Philippe, *Transparence et opacité. Réflexions autour de l'esthétique de Konrad Fiedler*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976

KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Juan Gris : sa vie, son œuvre, ses écrits* [1946], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990

KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2003 [1983]

KILLINGSWORTH, M. Jimmie, « "The Voluptuous Earth" and the "Fall of the Redwood Tree". Whitman's Personifications of Nature », in *Whitman East and West. New Contexts for Reading Walt Whitman*, Ed Folsom (ed.), Iowa City, University of Iowa Press, 2002, pp. 14-25

KLAWITTER, George, « Whitman in France », *Walt Whitman : an Encyclopedia*, J. R. LeMaster, Donald D. Kummings (éds.), New York, Garland Pub., 1998, pp. 231-233

KOFFEMAN, Maaike, *Entre classicisme et modernité. « La Nouvelle Revue Française » dans le champ littéraire de la Belle Epoque*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2003

KRAUS, Karl, « Apocalypse » [1909], *La littérature démolie*, tr. fr. par Yves Kobry, Paris, Rivages Poche, 1993, pp. 43-78

KRAUSS, Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge/Londres, MIT Press, 1993

KRIEGEL, Annie, « Naissance du mouvement Clarté », in *Le Mouvement social*, n° 42 (janv.-fév., 1963), pp. 117-135

LAHBIB, Olivier « Sur l'esthétique positiviste », *Revue de métaphysique et de morale*, n°62/2 (2009), pp. 227-245

LALO, Charles, *L'esthétique expérimentale contemporaine*, Paris, Félix Alcan, 1908

LANGLOIS, Walter « *Aventure*, *Dés* et les idéaux littéraires du jeune Arland », in *Aventure. Dés*, reprint Jean-Michel Place, 1975, s.p.

LANSON, Gustave, « L'Histoire littéraire et la Sociologie » [1904], in *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, 1965

LEBESGUE, Philéas ; GOSSEZ, Alphonse-Marius ; STRENZ, Henry, *Essai d'expansion d'une esthétique*, Le Havre, Ed. de la Province, 1911

LE BLOND, Maurice, *Essai sur le Naturisme*, Paris, Edition du Mercure de France, 1896

LE GOFF, Jacques, « Antique (ancien)/moderne », *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 59-103.

LEROY, Géraldi, *Les écrivains et l'histoire 1919-1956*, Paris, Nathan Université, 1998

_____ ; BERTRAND-SABIANI, Julie, *La vie littéraire à la Belle Epoque*, PUF, 1998

La littérature française : dynamique et histoire II, sous la direction de J.-Y. Tadié, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007

MADOU, Jean-Pol, « Temporalité de l'image : Aby Warburg et Carl Einstein », in *Mythe et création : théorie, figures*, sous la direction d'Eléonore Faivre d'Arcier, Jean-Pol Madou, Laurent Van Eynde, Publication des Facultés Universitaires Saint-Louis, 2005, pp. 69-85

MAIER, Charles S., « Between Taylorism and Technocracy : European Ideologies and the Vision of Industrial Productivity in the 1920s », in *Journal of Contemporary History*, vol. 5, n° 2 (1970), pp. 27-61

La main hâtive des révolutions, Jean Bessière et Stéphane Michaud (dir.), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001

MALABOU, Catherine, *L'avenir de Hegel : plasticité, temporalité, dialectique*, Vrin, 1996

MALLARME, Stéphane, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Gallimard, 1989

MALLGRAVE, Harry F., (éd), *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics (1873-1893)*, introd. et tr. de Harry Francis Mallgrave et Eleftherios Ikonomou, Santa Monica, The Getty Center, 1994

MARTUCELLI, Danilo, *Sociologies de la modernité*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1999

MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps » [1934], *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4 (15 mars - 15 avril 1936), édition électronique par « Les classiques des sciences sociales », 2002, [en ligne] http://classiques.uqac.ca/classiques/#class_b

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964

MICKUNAS, Algis « Moritz Geiger and Aesthetics », in *Analecta Husserliana*, vol. 26, E.F. Kaelin, C.O. Schrag (éds.), Dordrecht, Kluwer Academic, 1989

MOLLIER, Jean-Yves, *La lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Le nœud gordien », 2001

MONTFORT, Eugène, *Vingt-cinq ans de littérature française*, Paris, Librairie de France, 1925

MORITZ, Karl Philipp, *Le concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*, présentés et trad. par Ph. Beck, PUF, 1995

MUCCHIELLI, Laurent, *La découverte du social. Naissance de la sociologie en France (1870-1914)*, Paris, Eds. La Découverte, « Textes à l'appui », 1998

MURAT, Michel, « Gide ou "le meilleur représentant du classicisme" », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 107e année, n° 2 (avril 2007), pp. 313-330

MURPHY, Richard, *Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998

MUSIL, Robert, *Essais, conférences, critique, aphorismes, réflexions*, textes choisis, traduits et présentés par Philippe Jaccottet, Seuil, 1978

NANCY, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Bourgois, 1982

_____, *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001

NEUHUYS, Paul, « La revue *ça Ira !* », in *Ça ira !* (1920-1923), Bruxelles, Eds. Jacques Antoine, 1973, s.p.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, tr. de M. Betz, Gallimard, 1947

_____, *La naissance de la tragédie*, textes, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, tr. fr. par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Gallimard, 1977

_____, *Le crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*, textes et variantes Giorgio Colli et Mazzino Montinari, tr. fr. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1974

NOCHLIN, Linda, « Seurat's *La Grande Jatte* : An Anti-Utopian Allegory », *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper & Row Publishers, 1989, pp. 182-183

PARINET, Elisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine XIXe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 2004

PAULHAN, Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, éd. de Jean-Claude Zyberstein, Gallimard, 1990

PIGEAUD, Jackie, *L'Art et le Vivant*, Paris, Gallimard, 1995

PHILIPPE, Gilles, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française 1890-1940*, Paris, Gallimard, 2002

La Philosophie en images: le projet des Lumières à travers les planches de l'« Encyclopédie », *Lez Valenciennes* n° 34, Presses Universitaires de Vincennes, 2005

PINTO, Louis, *Les neveux de Zarathoustra. La réception de Nietzsche en France*, Paris, Seuil, 1995

PIROU, Gaëtan, *Les doctrines économiques en France depuis 1870* [1925], version électronique http://classiques.uqac.ca/

PLACE, Jean-Michel, VASSEUR, André, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Paris, Éditions de la Chronique des Lettres Françaises, 3 tomes, Paris, 1973, 1974, 1977

PLUET-DESPATIN, Jacqueline, MOLLIER, Jean-Yves et LEYMARIE, Michel (dir.), *La Belle Époque des revues*, Paris, Editions de l'IMEC, 2002

PROCHASSON, Christophe, « *L'Effort libre* de Jean-Richard Bloch (1910-1914) », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle (Cahiers Georges Sorel)*, n° 5 « Les revues dans la vie intellectuelle, 1885-1914 », 1987, pp. 105-118

_____, *Les années électriques (1880-1910)*, Paris, Editions de la Découverte, 1991, ch. 5 « Le monde des revues », pp. 155-194

_____, *Les intellectuels, le socialisme et la guerre 1900-1938*, Paris, Seuil, 1993

RACINE, Nicole, "The Clarté Mouvement in France, 1919-1921", in *Journal of Contemporary History*, vol. 2, no. 2 (avril 1967), pp. 195-208

_____, « Batailles autour d'*intellectuel(s)* dans les manifeste et contre manifeste de 1918 et 1939 », in Danielle Bonnaud-Lamotte et Jean-Luc Rispail (dir.), *Intellectuel(s) des années trente. Entre le rêve et l'action*, Paris, Ed. du CNRS, 1989, pp. 223-238

_____ ; TREBITSCH, Michel, « L'Europe avant la pluie. Les intellectuels et l'idée européenne dans l'entre-deux-guerres », in *Mélusine*, n° XIV, *L'Europe surréaliste*, études réunies par Henri Béhar, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994, pp. 23-49

RAINEY, Lawrence, *Institutions of Modernism : Literary Elites and Public Culture*, New Haven, Yale University Press, 1998

RANCIERE, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998

_____, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998

_____, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Editions La Fabrique, 2000

_____, « La surface du design », in *Le destin des images*, La Fabrique Editions, 2003, pp. 102-122

REBÉRIOUX, Madeleine, « Avant-garde esthétique et avant-garde politique : le socialisme français entre 1890 et 1914 » in *Esthétique et marxisme*, Paris, 10/18, 1974, pp. 21-39

RENAN, Ernst, « Prière sur l'Acropole » [1876], *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Calmann-Lévy, 1948, pp. 753-759

RENOUVIER, Charles, *Manuel Républicain de l'homme et du citoyen* [1848]. Nouvelle édition publiée avec une Notice sur Charles Renouvier, un commentaire et des extraits de ses œuvres éditée par Jules Thomas chez Armand Colin, 1904, reproduction facsimilé Genève, Slatkine reprints, 2000

Les Revues d'avant-garde, 1870-1914. Enquête de Maurice Caillard et Charles Forot, avant-propos, notice bibliographique et index par Olivier Corpet et Patrick Fréchet, Paris, Ent'revues et Jean-Michel Place, 1990 (Reproduction en fac-similé de l'édition parue dans *Belles Lettres*, 6e année, nos 62-66, déc. 1924)

Révolutions du moderne, sous la direction de Daniela Galingani, Claude Leroy, André Magnan, Baldine Saint Girons, Paris-Méditerranée, 2004

Les révolutions littéraires aux XIXe et XXe siècles, études réunies par Agnès Spiquel et Jeanyves Guérin, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2006

REY, Alain, *« Révolution » Histoire d'un mot*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1989

RUFFEL, Lionel, « Politique de la littérature, entretien avec Jacques Rancière », *Vox Poetica*, [en ligne] http://www.vox-poetica.com/entretiens/ranciere.html, entretien publié le 20 septembre 2007

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire* [1782], l'Association des bibliophiles universels, [en ligne] http://abu.cnam.fr/BIB/auteurs/

RUMOLD, Rainer, « Archeo-logies of Modernity in *transition* and *Documents* 1929/30 », *Comparative Literature Studies* 37, no. 1, pp. 45-67

RYKWER, Joseph, « Semper ou la conception du style », *Macula*, n° 5/6, 1979, pp. 176-189

SAMOYAULT, Tiphaine, « *L'Ermitage* : recherche d'une ligne entre esthétisme et avant-gardes », *La Revue des revues*, n° 31 (2002), pp. 55-68

SAUVAGEOT, Anne, *Voirs et savoirs. Esquisse d'une sociologie du regard*, Paris, PUF, Coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1994

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophique de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Gallimard, 1992

SCHLANGER, Judith, *L'invention intellectuelle*, Fayard, 1983

SCHWARTZ, Frederic J., *The Werkbund, Design, Theory and Mass Culture Before the First World War*, New Haven/Londres, Yale Univ. Press, 1996

SEMPER, Gottfried, *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, Marseille, Parenthèses, 2007

SETTIS, Salvatore, *Le Futur du classique*, trad. fr. par Jean-Luc Defromont, Editions Liana Levi, 2005

SHAYA, Gregory, « The *Flâneur*, the *Badaud*, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910 », in *The American Historical Review*, vol. 109, n° 1 (fév. 2004), [en ligne], http://www.historycooperative.org/journals/ahr/109.1/shaya.html

SILVERMAN, Debora L., *Art nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style*, Berkeley, University of California Press, 1989

SOURIAU, Etienne, *Pensée vivante et perfection formelle*, Hachette, 1925

STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Flammarion, 1964

SUBOTIC, Irina, « La revue *Zenit* et ses promoteurs », *Ligeia. Dossiers sur l'art*, n° 5-6 (avril-sept. 1989), p. 107-115

TAFURI, Manfredo, *Théories et histoire de l'architecture*, Paris, SADG, 1976

_____, *The Sphere and the Labyrinth. Avant-Garde and Architecture from Piranesi to the 1970s* [1980], Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1987

_____; DAL CO, Francesco, *Modern Architecture*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1979

TARDE, Gabriel, *L'opinion et la foule* [1901], Paris, Eds. du Sandre, 2007

TAYLOR, Charles, *Le malaise dans la modernité*, tr. fr. par Charlotte Melançon, Eds. du Cerf, Coll. « Humanités », 1994

THOREAU, Henry David, *Désobéir*, tr. et avant-propos de Léon Bazalgette, 2ème éd., Paris, Rieder et Cie Editeurs, 1921

THUMEREL, Fabrice « Manières de critiquer : les revues et les périodiques comme espace critique », *La Revue des Revues*, n° 28 (2000), pp. 107-133

_____, « Une voie nouvelle de l'histoire littéraire : la sociologie du champ », in Marcoin F., Thumerel F. (éds.), *Manières de critiquer*, Artois Presses Université, 2001, pp. 107-134

_____, *Le champ littéraire français au XXe siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002

TRAUTMANN-WALLER, Céline, « Victor Basch : l'esthétique entre la France et l'Allemagne », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 34 (2002), pp. 77-90

TRUDEL, Eric, *La Terreur à l'œuvre. Théorie, poétique et éthique chez Jean Paulhan*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007

VOLTAIRE, « Miracles », *Œuvres complètes de Voltaire. Dictionnaire philosophique*, [en ligne] http://www.voltaire-integral.com/Html/20/miracles.htm

WARD, Martha, « Psychophysical Aesthetics », *Pisarro, Neo-Impressionism and the Spaces of Avant-Garde*, Univ. of Chicago Press, 1996, pp. 124-146

WEINECK, Silke-Maria, « Digesting the nineteenth century : Nietzsche and the stomach of modernity », in *Romanticism*, vol. 12, n° 1 (2006), pp. 35-43

WIGLEY, Mark, *White Walls, Designer Dresses : The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, 1995

Willi Baumeister et la France, cat. exp., Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne, 2000

WINOCK, Michel, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, [1997] 1999

WÖLFFLIN, Heinrich, Réflexions sur l'histoire de l'art, présentation par Joseph Gantner, tr. fr. Rainer Rochlitz, Paris, Klincksieck, 1982

WORSTER, Donald, Nature's Economy. A History of Ecological Ideas [1977], Cambridge, Cambridge University Press, 1994

ZWEIG, Stefan, *Emile Verhaeren. Sa vie, son œuvre* [1910], tr. fr. par Paul Morisse et Henri Chervet, Paris, Pierre Belfond, 1985

ZYGAS, Kestukis Paul, « "Veshch/Gegenstand/Objet", Commentary, Bibliography and Translations », *Oppositions*, n° 5 (été 1976), pp. 115-128

VITA

Iuliana Roxana Vicovanu was born in 1977 in Iasi, Romania. From 1996 to 2000, she attended the "Babes-Bolyai" University in Cluj-Napoca, Romania, where she obtained a B.A. in French and English Languages and Literatures. Upon graduation, she received a fellowship from the Faculté des Lettres at the Université de Genève and obtained in 2002 a D.E.A. in French Literature and Aesthetics, followed, in 2005, by a D.E.A. in Philosophy of the Person: Phenomenology, Epistemology, Ethics. In 2003, she was awarded the Daniel Coit Gilman Fellowship in the Department of Romance Languages and Literatures at the Johns Hopkins University where she began working on her Ph.D. dissertation in French studies. Her research benefited from a year as Pensionnaire at the Ecole Normale Supérieure, Paris-Ulm (2005-2006), from a Young Researcher Fellowship awarded in 2006 by the Fondation Le Corbusier in Paris, and from a Chateaubriand Fellowship in Humanities and Social Sciences (2007-2008). In 2009, upon receiving the doctoral degree, she will engage in a one-year post-doctoral position at Université Paris VII – Denis Diderot, Paris.

IULIANA ROXANA VICOVANU
9 B Blvd. Jourdan
75014 PARIS, France
Tel: (33) 01 78 09 25 89

MICHEL RICHARD
Director of Fondation Le Corbusier
8/10, square du Docteur Blanche
75016 PARIS, France
Tel : (33) 01 42 88 41 53
Fax : (33) 01 42 88 33 17

October 26, 2009

Dear Mr. Richard,

I am completing a doctoral dissertation at The Johns Hopkins University entitled "*L'Esprit nouveau* (1920-1925) and the Shaping of Modernism in the France of the 1920s". I would like your permission to reprint in my dissertation excerpts and images from the journal *L'Esprit nouveau* and from archival material (letters and manuscripts) owned by the Fondation Le Corbusier. Please find attached a detailed list of the excerpts and illustrations reproduced in my dissertation.

The requested permission extends to any future revisions and editions of my dissertation, including non-exclusive world rights in all languages, and to the prospective publications of my dissertation by UMI Company. These rights will in no way restrict republication of the materials in any other form by you or others authorized by you. Your signing of this letter will also confirm that Fondation Le Corbusier owns the copyright to the above-described material.

If these arrangements meet with your approval, please sign this letter where indicated below. Thank you very much.

Sincerely,

Iuliana Roxana Vicovanu

PERMISSION GRANTED FOR THE USE REQUESTED ABOVE:

M Richard

Michel Richard

Date: 22 | 10 | 2009

FONDATION LE CORBUSIER
8-10 square du Docteur Blanche
75016 Paris - Tél. : 01 42 88 41 53
SIRET : 784 671 851 00011

Iuliana Roxana Vicovanu
"*L'Esprit nouveau* (1920-1925) and the Shaping of Modernism in the France of the 1920s"
The Johns Hopkins University
Baltimore MD 21218

Copyrighted material used in the dissertation:

A. **Various excerpts from articles published in *L'Esprit nouveau* (1920-1925) quoted thoughout the entire dissertation**

B. **Excerpts from archival material (letters, notes, manuscripts, newspapers clippings)**

1. Le Corbusier hand written notes. Call numbers FLC archives: [A 1-15-568] ; [A 1-15-567 N° 5f et 6f] ; [A 1-15-553] ; [A 1-15-557]. Excerpts quoted pp. 68-69.
2. "Une exposition dans une malle". Newspaper clipping, call number FLC archives: [A 1-7-402]. Excerpt quoted p. 327.
3. Letter by Le Corbusier to Georges Benard. Call number FLC archives [1-18-133/189]. Quoted p. 72, n. 121.
4. Letter by Ozenfant and Le Corbusier to Paul Dermée (December 27, 1920). Call number FLC archives [A 1-7-114] [A 1-7-117]. Quoted p. 73, n. 122, p. 75.
5. Non published version of the editorial printed in the first issue of*L'Esprit nouveau*. Call number FLC archives [A1-15-403] Qoted p. 99.
6. Editorial board meeeting report (August 27, 1920). Call number FLC archives [A 1-15-454]. Excerpt quoted p. 190, n. 188.
7. Letter from Ozenfant to Le Corbusier (August 6, 1920). Call number FLC archives [E2-17-395]. Excerpt quoted p. 203.
8. Henri Clouard, "La signification de Stendhal". Newspaper clipping. Call number FLC archives [A2-15-244]. Excerpt quoted p. 208, n. 221.
9. Non published material by Waldemar George on Picasso (1924). Call number FLC archives [T 2-9-19/39]. Excerpt quoted p. 243, n. 71.
10. Le Corbusier, invitation text to the exhibit « Les arts dits primitifs dans la Maison d'aujourd'hui » (July 3, 1935). Call number FLC archives [BrA 26]. Excerpt quoted p. 262.
11. Le Corbusier hand written notes. Call number FLC archives: [C 3-6-42]. Excerpt quoted p. 273.
12. Letter by Ozenfant to Maurice Denis (May 13, 1919). Call number FLC archives: [B 2-13-235]. Excerpt quoted p. 288.
13. Le Corbusier, advertising brochure. Call number FLC archives: [A 2-15-67]. Excerpt quoted p. 321.
14. Le Corbusier, advertising brochure for *Vers une architecture* (1923). Call number FLC archives: [B 2-15-17]. Excerpt quoted p. 346.

C. **Illustrations reproduced in "Annexe" (pp. 457-462)**:

1. *L'Esprit nouveau*, n° 1 (oct. 1920) – journal cover
2. *L'Esprit nouveau*, n° 4 (janv. 1921) – journal cover
3. Carte des abonnés de *L'Esprit nouveau*, n° 17 (juin 1922) – subscribers map

4. « Des yeux qui ne voient pas… III. Les autos », *L'Esprit nouveau*, n° 10 (juillet 1921) – two pages of article published in *L'Esprit nouveau*
5. Peintures puristes, *EN*, n° 21 (mars 1924) – reproductions of purist paintings published in *L'Esprit nouveau*
6. Horlogerie de la Cathédrale de Strasbourg, *L'Esprit nouveau*, n° 9 (1921), p. 996 – photographical cliché published in *L'Esprit nouveau*
7. & 8. « Tout est sphères et cylindres. » A. Ozenfant et Ch.-E. Jeanneret, « Sur la plastique », *L'Esprit nouveau*, n° 1 (1920), pp. 43-44
9. A. Ozenfant et Ch.-E. Jeanneret, « Sur la plastique », *L'Esprit nouveau*, n° 1 (1920), p. 45
10. A. Ozenfant et Ch.-E. Jeanneret, « Sur la plastique », *L'Esprit nouveau*, n° 1 (1920), p. 46
11. « Optique moderne », *L'Esprit nouveau*, n° 21 (mars 1924)
12. Page de publicité Innovation, *L'Esprit nouveau*, n° 27 (nov. 1924) – advertising published in *L'Esprit nouveau*
13. & 14. Brochure publicitaire pour les fauteuils Dupont – 2 pages of Dupont advertising brochure, call number FLC archives: [A 1-7-469]
15. Photomontage avec le paquebot Aquitania, « Des yeux qui ne voient pas… Les paquebots », *L'Esprit nouveau*, n° 8 (mai 1921)
16. « Autres icônes. Les musées », *L'Esprit nouveau*, n° 20 (janv.-fév. 1924) – illustrated title page of article published in *L'Esprit nouveau*
17. « Usurpation. Le folk-lore », *L'Esprit nouveau*, n° 21 (mars 1924) – illustrated title page of article published in *L'Esprit nouveau*